MONTRÉAL
Octobre / Novembre
Décembre 1994

viceVersa

46-47

SOCIETE • LITTERATURE • CINEMA • ART • THEATRE • MUSIQUE

5 $

Palomar

Voyeur Voyant Visionnaire

ITALO CALVINO
MARGARET ATWOOD
MARIE-CLAIRE BLAIS
REGIS DEBRAY • PAUL VIRILIO • GILLES CYR
CHRISTIAN ROY • MARIO PERNIOLA • DERRICK DE KERCKHOVE
ANDRE CARPENTIER • RENE AKSTINAS • WLADIMIR KRYSINSKI

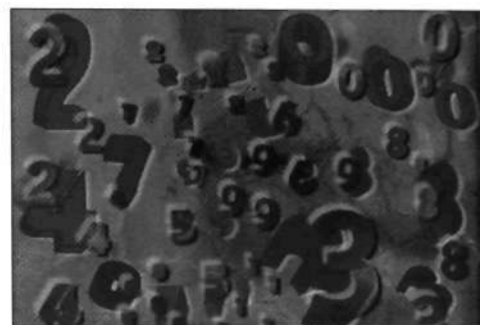
FRANCE : 35F - BELGIQUE : 200F



CD-ROM GRATUIT

SOMMAIRE 46 / 47

Palomar
Voyeur Voyant Visionnaire



Les auteurs du dossier

René Akstinas *is a painter and writer living in Montreal.*

Margaret Atwood's *la test book is* Robber Bride, *McClelland & Stewart, 1993.*

Marie-Claire Blais *a fait paraître son plus récent livre,* Parcours d'un écrivain. Notes américaines *chez VLB en 1993.*

André Carpentier *est nouvelliste et romancier. Il enseigne la littérature à l'Université du Québec à Montréal.*

Gilles Cyr *est né en Gaspésie en 1940. Il vit à Montréal où il travaille dans l'édition. Il a publié* Sol inapparent, Diminution d'une pièce *et* Andromède attendra.

Régis Debray *est l'auteur, entre autres, du* Manifeste médiologique *paru chez Gallimard en 1994.*

Derrick de Kerckhove *is the director of the McLuhan Program in Culture and Technology in Toronto.*

Wladimir Krysinski *est écrivain et directeur du département de littérature comparée à l'Université de Montréal.*

Bernard Lévy, *journaliste et écrivain, est directeur de la revue La vie des arts.*

Mario Perniola *insegna estetica alla Seconda Università di Roma. Tra i suoi libri più recenti* Enigmi, *1990* , Del sentire, *1992.* Il sex appeal dell'inorganico *è appena uscito da Einaudi.*

Christian Roy, *germaniste de formation, détient un doctorat en histoire. Il vit à Montréal.*

Paul Virilio *est l'auteur de* L'art du moteur *(1993), de* L'inertie polaire *(1990), de* La machine de la vision *(1988) et de* Logistique de la perception *(1984), il a développé depuis une quinzaine d'années une réflexion tout à fait singulière sur la vitesse et la perception qui anticipe les enjeux actuels de la médiatisation, dont les bouleversements de nos catégories traditionnelles ne sont que certains aspects.*

Les images infographiques de ce numéro de Vice Versa sont tirées du CD-Rom *Palomar* réalisé par Neurom-X. Il est publié en collaboration avec Zone Productions, Vice Versa et le centre J.A. deSève. Le CD-Rom fait partie du projet multimédia *Palomar ou le voyeur captif* (voir pages 42 à 50).

Fin du spectacle

La bombe numérique



Régis Debray

Dans l'histoire de l'image, le passage de l'analogique au numérique instaure une rupture équivalente dans son principe à l'arme atomique dans l'histoire des armements ou à la manipulation génétique dans la biologie. De voie d'accès à l'immatériel, l'image informatisée devient elle-même immatérielle, information quantifiée, algorithme, matrice de nombres modifiable à volonté et à l'infini par une opération de calcul.

Ce que saisit la vue n'est plus alors qu'un modèle logico-mathématique provisoirement stabilisé. Ce passage par la numérisation binaire affectant à la fois l'image, le son et le texte, voilà réunis sous un commun ordinateur l'ingénieur, le chercheur, l'écrivain, le technicien, l'artiste. Tous pythagoriciens. Voilà le monde de l'image, à la fois banalisé et décloisonné, déclinant une symbolique universelle. L'îlot Beaux-Arts se raccorde à la circulation générale des logiciels. Victoire du langage sur les choses et du cerveau sur l'œil. La chair du monde transformée en un être mathématique comme les autres : telle serait l'utopie des «nouvelles images».

Révolution dans le regard, en tout cas. La simulation abolit le simulacre, levant ainsi l'immémoriale malédiction qui accouplait image et imitation. Elle était enchaînée à son statut spéculaire de reflet, calque ou leurre, au mieux substitut, au pire supercherie, mais toujours illusion. Ce serait alors la fin du millénaire procès des ombres, la réhabilitation du regard dans le champ du savoir platonicien. Avec la conception assistée par ordinateur, l'image produite n'est plus copie seconde d'un objet antérieur, c'est l'inverse. Contournant l'opposition de l'être et du paraître, du semblant et du réel, l'image infographique n'a plus à mimer un réel extérieur, puisque c'est le produit réel qui devra l'imiter, elle, pour exister. Toute la relation ontologique qui dévaluait et dramatisait à la fois notre dialogue avec les apparences depuis les Grecs s'en trouve renversé. Le «re» de représentation saute, au point d'aboutissement de la longue métamorphose où les choses déjà apparaissaient de plus en plus comme les pâles copies des images. Délestée de tout référent (en principe du moins), l'image autoréférente des ordinateurs permet de visiter un bâtiment qui n'est pas encore construit, de rouler dans une voiture qui n'existe encore que sur papier, de piloter un faux avion dans un vrai cockpit, par exemple pour répéter au sol une mission de bombardement. Voilà le visuel. Tel qu'en lui-même enfin.


La production industrielle rejoint par le biais de l'ordinateur la création artistique; sonore, avec la musique électro-acoustique et électronique; visuelle, avec l'infographie.

Une entité virtuelle est effectivement perçue (et éventuellement manipulée) par un sujet mais sans réalité physique correspondante. Dûment équipé de senseurs et capteurs de position («gants de données» et «casque de visualisation»), mon corps peut bouger dans un espace parfaitement immatériel, animé par une simulation numérique, et le faire bouger en retour. Le paradoxe est qu'Image et Réalité, alors, deviennent indiscernables : un tel espace est explorable et impalpable, à la fois non illusoire et irréel. Les expériences de «téléprésence» oscillent encore entre l'expérimentation en laboratoire et l'attraction foraine, mais les imageries virtuelles interactives équipent déjà avions, sous-marins, chantiers ou voitures de course. Les programmes informatiques produisent ainsi, par un traitement graphique de l'information, des *images intelligentes* susceptibles d'intégrer en situation des flux de données imprévues afin de répondre aux aléas d'une situation incontrôlée. «Les images savent maintenant qu'on les regarde» (Richard Bolt). Elles sont «responsables». Platon et Pascal ont été mis la tête en bas, et nous devrions dire à leur place : «Quelle étrange chose que ce monde industriel où on admire les automobiles dernier modèle dont on n'admirait point les images de synthèse...»

La production industrielle rejoint par le biais de l'ordinateur la création artistique; sonore, avec la musique électro-acoustique et électronique; visuelle, avec l'infographie. Synthétiseur et palette graphique. On assiste ici comme ailleurs à la remontée du fait technique de l'aval à l'amont du fait culturel. Les machines ne sont plus seulement là pour *diffuser*, avec le magnétoscope, le lecteur hi-fi, etc.; ou pour *stocker* et *archiver*, avec les mémoires numériques du CD-Rom; mais pour *fabriquer*. Point d'aboutissement d'un long processus. Car la technicisation de l'esthétique remonte à la Renaissance : Léonard est le plus connu de ces artistes-ingénieurs, mais culture imaginaire et culture savante ont coïncidé plus d'une fois en Occident. Nos arts plastiques sont si peu incompatibles avec la machine que la coproduction a toujours été à l'ordre du jour des révolutions industrielles. L'électronique relaie avantageusement le fer et le béton du XIXe siècle. Disons que le mouvement d'hybridation de l'objet d'art se poursuit en avantageant le produit par rapport à l'œuvre et à travers une coopération accentuée entre industriels, ingénieurs, chercheurs et plasticiens. Chaque nouveau matériau ou support a engendré une innovation artistique, et on a peint autrement à l'huile qu'à la tempera, sur la toile que sur le papier, et sur le papier que sur le plâtre. Il n'est donc pas absurde d'attendre de l'écran d'ordinateur un style et un genre propres. Le Futuroscope est déjà là, et les candidats à la succession de Walter Gropius ne manquent pas, en Europe, au Canada et aux États-Unis. Si on regroupe les arts issus de l'ordinateur sous le nom de «techno-art» (l'équivalent visuel de la techno-science), rien n'interdit a priori d'envisager la croissance en art majeur de ce qui apparaît encore comme un simple divertissement ou une attraction foraine du genre «pré-show» avec fauteuils mobiles et cinéma dynamique (statut mineur qui fut celui, au départ, du théâtre et du cinéma). Pourquoi les «immatériaux» n'accoucheraient-ils pas un jour d'une esthétique originale, à l'instar du matériau photofilmique d'antan? Les «nouvelles images», cantonnées jusqu'à présent dans les effets spéciaux, les génériques télévisés ou les jeux-vidéo, offrent à l'évidence d'enivrantes possibilités ludiques, ironiques, fantastiques aussi, en revivifiant le merveilleux des textes anciens par d'impeccables truquages. En intégrant l'abstraction à l'audiovisuel. Un nouveau baroque à l'horizon?

Brandir là contre les vieux tabous de l'authenticité, du mystère et de l'âme relèverait d'un rituel peu vain. Mais l'horizon pourrait décevoir. Dans la pratique et pour l'heure, les nouvelles images ont sur les anciennes l'inconvénient d'un coût exorbitant, qui rend la création totalement dépendante du marché[1]. Si le numérique ne prévend pas, il ne produit pas : d'où son contenu le plus souvent publicitaire. On n'invente pas d'histoires avec des personnages, on vante des marques, sur des produits. Sans oublier les limites de la pratique effective : les infographes partent de prises de vues réelles sur des matériaux préexistants, squelettes en fil de fer, plâtres, maquettes ou photographies classiques, qui sont soit scannérisées soit «surfacées» et découpées en «patchs» (unités de surface), puis analysées en numérique, pour traitement sur écran. Il n'y a donc pas vraiment, ou pas encore, invention d'objets ex nihilo.

Le projet d'un Bauhaus électronique soulève des questions plus radicales, et d'abord celle du *mauvais universel* : celui qui supprime la profondeur de temps et la singularité de la facture. Les images numériques frappent par leur aspect a-cosmique et anhistorique. Difficiles à dater et à situer, elles ont au moins l'allure d'un espéranto visuel. La force d'expansion de l'outil symbolique, le caractère international du langage binaire est aussi sa faiblesse. C'est une chance scientifique et une malchance esthétique que d'être transversal à tous les pays et latitudes. Car, dans notre musée imaginaire, l'universel est un point d'arrivée, non un point de départ, et *il n'est à l'arrivée que s'il n'est pas au départ.* Vermeer appartient à l'humanité, mais parce qu'il fut un peintre hollandais, et aussi hollandais que possible, dans son intensité



tactile et sa respiration. Le danger serait d'inventer un code sans message ou une syntaxe sans sémantique : des formes aseptisées. C'est l'intérêt et le malheur des esthétiques totalement industrielles d'êtres propres à tous et à pas grand-chose, comme le langage mathématique si l'on veut, qui sert tous azimuts et met tout le monde d'accord parce qu'il a des usages mais point de sens.

Ensuite, la question du geste, et, au-delà, du vivant. Les arts plastiques étaient un travail du corps sur un matériau; et l'imagerie, une forgerie et une rencontre. La simulation numérique, cet art de tête, met les nerfs et les muscles au chômage. Même le photographe est un corps aux aguets, prédateur d'imprévus et anxieux de ses prises. On ne s'implique pas émotionnellement dans des opérations de calcul, des combinatoires de paramètres qui excluent le hasard et neutralisent

L'ordinateur tâtonne en ce moment le long des vertébrés : il sait faire des dinosaures, des oiseaux, des poissons. Il s'attaque aux mammifères.

l'impulsif. Jusqu'à quel seuil d'immatérialité et d'abstraction physique peut aller l'invention plastique? Avec la formalisation croissante des images (et des sons synthétiques), tout se fait à froid et à distance, *remote control*. Dans une prise de vues au cinéma, le chef-op fait le point sur la caméra, in situ. En vidéo haute définition, le point se fait en régie, dans un car, à cent mètres du lieu du tournage. Dans l'animation numérique, on fait varier l'intensité des lumières, les ambiances, les positions de la caméra, les textures des surfaces (mat, rugueux, brillant, etc.) d'un geste du doigt sur un clavier. Plus de contact avec une matière. L'esprit s'est libéré de la main, le corps entier devient calcul, on a décollé de la terre. Les couleurs, affranchies des pigments de jadis, peuvent varier à l'infini, à volonté, et on pourra trouver autant de nuances entre une terre de Sienne et un safran que de décimales entre deux entiers. Liberté fabuleuse, payée par la perte du désir. «Notre temps préfère les modèles aux objets, écrit Pierre Lévy, parce que l'immatériel est dépourvu d'inertie[2].» Éffacée la résistance et la pesanteur des choses, tout devient facile et rapide. En principe. Car la vitesse ainsi gagnée se reprend dans les délais de calcul nécessaires au rendu des apparences. Plus l'ordinateur se rapproche du vivant, plus il doit en effet complexifier ses opérations, et donc dépenser. C'est aussi pourquoi les nouvelles images se bornent à la reconstitution des métaux, des plastiques, des bois, de l'inerte en général. D'où les logos, les volumes abstraits et les décors d'architectures – performances aisées. Il y a quelque chose d'emblématique dans la hiérarchie des règnes successivement conquis par les images de synthèse : le minéral est parfaitement simulable (voir l'admirable *Terminator 2*); le végétal déjà un peu moins, l'animal beaucoup moins. L'ordinateur tâtonne en ce moment le long des vertébrés : il sait faire des dinosaures, des oiseaux, des poissons. Il s'attaque aux mammifères. Mais l'être humain synthétisé, c'est toujours une marionnette, parfois un androïde, jamais un regard. Ni une parole (les deux vont ensemble). Le visage, plus encore que la voix, échappe au calcul (la reconnaissance visuelle étant beaucoup plus fine que la reconnaissance auditive, les voix sont plus facilement truquables que les yeux, la peau ou les physionomies). C'est rassurant. La simulation numérique peut fabriquer des vrais-faux Mondrian, non des Velázquez.

Le problème n'est pas l'âme mais le corps. Car là où il n'y a pas de corps, il n'y a pas d'âme, c'est-à-dire de regard. Et qu'y a-t-il de *durable en l'absence des yeux?* Une image vivante présente une curieuse parenté avec l'individualité. C'est une surprise, qui reste. L'inerte et les algorithmes sont d'essence répétable, comme tout ce qui manque d'être. C'est cela qui passe. Mais deux visages, fussent-ils jumeaux (ou encore une même « nature morte » peinte par deux peintres), ne seront jamais exactement semblables, c'est pourquoi la face humaine est sacrée. Non comme image de Dieu, mais comme l'image de rien d'autre, d'aucune autre mage possible. C'est pourquoi il est plus sacrilège encore de brûler un portrait qu'un paysage, et un tableau plus qu'une bande-vidéo ou une photo, parce qu'on détruit alors une contingence qui ne se répétera plus. Les sortilèges de l'absolument inimitable ont embrassé jusqu'à ce matin dans une même jouissance anxieuse la reproduction du réel par la main et la fragilité d'un regard — tabou moral parce que unicité biologique. Dans le techno-art, comme souvent auparavant, le concept précède le sentiment. Mais ici le nombre prédétermine le résultat, pas de montage possible, la trouvaille est entièrement dans le calcul — désincarnation logocentrique de la chair sensorielle du visible. Faire son deuil du corps, n'est-ce pas aussi renoncer au sens? Non que le sens doive obligatoirement être posé par une conscience ou une intention, mais il semble lié à une singularité, cette conjoncture de gènes improbable qu'est un individu vivant. Il y avait dans l'image d'art, disons le portrait ou l'autoportrait, le frisson lié à l'imprévisible apparition d'un semblable qui ne ressemble à aucun autre. Ce pathos de la dernière fois, c'est ce qu'avait de commun n'importe quel homme né par hasard et mortel par nécessité avec n'importe quelle image par lui fabriquée, et que la saisie optique d'un modèle mathématique ne paraît pas en mesure de prendre en charge. L'irremplaçable de l'œuvre d'art (à laquelle le faussaire rend hommage, comme l'hypocrisie à la vertu) constitue sans doute un avantage économique, mais elle ne s'y réduit pas. L'œuvre vaut cher car, contrairement au produit industriel, elle n'est pas un bien reproductible. Mais le critère de non reproductibilité est une conséquence, non une cause.

L'œuvre n'était pas singulière *pour* coûter cher et favoriser jusqu'à la folie la spéculation. Cela tombe bien, mais la cote et le prix, c'était en plus. L'art, c'était l'imprévu surgissant à la vue, à la vie. L'œuvre, comme l'individu, est trouvaille, accident, bonne surprise. C'est nécessaire au-dedans, une fois que c'est là, mais cette nécessité, du dehors, est un hasard : cela aurait pu ne pas être. L'ennui, avec ces technologies merveilleuses et ultra-modernes, c'est leur fiabilité : elles prévoient tout. Soit la définition de l'académisme.

Est-ce pure ringardise, retard de la chrétienté d'Orient sur la laïcité occidentale, si les liturgies orthodoxes proscrivent les images et les sons d'origine mécanique? On ne peut remplacer, disent les théologiens de l'Orthodoxie, une chorale par un disque, une icône par une photo, ou une fresque par une sérigraphie, sans faire perdre au rituel son efficacité charismatique. L'icône est l'expression vivante de la foi et seul le vivant peut répondre à Dieu, et de lui. *De te theologia narratur?*

Dernière interrogation, après le déracinement des lieux et la désincarnation des procédures : le désœuvrement des résultats. Le techno-art est plus fécond en procédures, processus ou programmes qu'en objets finis. Une photo, un film, même une vidéocassette, sont des objets clos, montrables, transportables, commercialisables. Les musées comme les collectionneurs ont une certaine difficulté à exposer, entreposer ou proposer des «modèles génératifs» de possibles, offerts à l'imagination ludique des visiteurs. Un logiciel n'est pas un opus, mais une matrice d'opérations innombrables. Ce défaut de monumentalité peut paraître anecdotique, et on ne manquera pas de concevoir de nouveaux modes de circulation pour les «arts technologiques» (comme s'appellent les arts propres à l'ère visuelle). Reste l'intéressant statut de ces œuvres ouvertes à tous, où la «fonction auteur» devient peut-être anachronique. Toutes les entreprises-ateliers disposant des mêmes matériels de fabrication standard, c'est l'écriture du logiciel qui fait la différence. Mais le logiciel n'est pas une œuvre; c'est un outil donnant lieu à une propriété industrielle (dépôt de brevet), non artistique (droits d'auteur). Un logiciel peut avoir beaucoup d'applications : il est évolutif. L'œuvre est finie et définitive. Distinguos précaires, dépendants des législations nationales et éminemment révocables. Qui est l'auteur d'un film numérique? L'ingénieur ou l'infographiste? Nin l'un ni l'autre, vous répondra-t-on : l'auteur du «story-board». En réalité, et chacun en convient, il y a de la création dans la fabrication d'un logiciel et beaucoup de logiciel dans une création numérique. L'interaction de la science et de l'art accélère heureusement le mixage d'anciennes et paresseuses catégories mentales (auteur, bricoleur, artiste, producteur, spectateur, client, atelier, entrepreneur, etc.) héritées du régime « art » : casse-tête juridique mais garantie pratique de fécondité. ◪

Ce texte est extrait de *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

1. En 1992, on peut estimer à un million de francs le coût de production d'une minute d'images numériques. Soit cent fois plus que le coût moyen d'une minute de télévision en plateau (10 000 francs). Un téléfilm moyen de quatre-vingt-dix minutes coûte à peu près entre cinq et six millions de francs.
2. Pierre Lévy, *La Machine univers*, Paris, La Découverte, 1987, p. 57.

Le Regard captif

Marie-Claire Blais

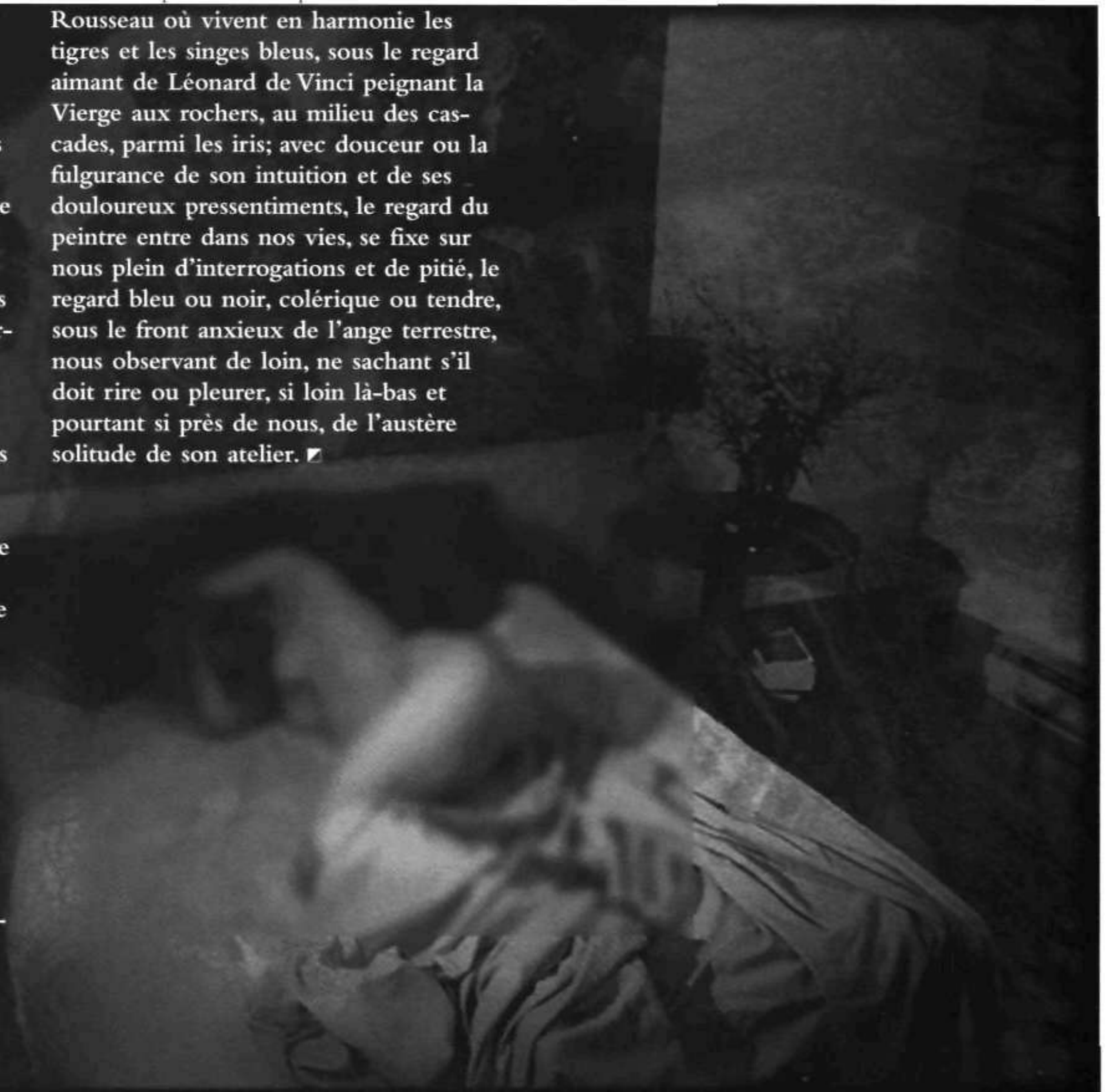
Nos regards, nos yeux, ne sont-ils pas captifs de ce regard que posent sur nous les peintres, les sculpteurs? Voici l'Ange au Sourire, dans la cathédrale Notre-Dame à Reims, qui semble se pencher vers nous du haut de ses majestueuses ailes, son regard lointain, son sourire attendri, presque moqueur dans l'expression de sa mansuétude, nous hantent, énigmatique aussi est ce sourire dans la sévérité de son indulgence.

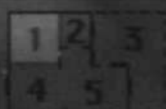
Cet ange fier de son élégant drapé, dont le sourire flottant est d'une éternelle jeunesse sous ses boucles de pierre, que pense-t-il de nous, voit-il l'humanité avec amour ou indifférence? Sculpté au XIIIe siècle, il n'appartient pas aux ténèbres de son temps; bien que, distante comme l'est son regard, sa tendresse inspire de l'espoir, on sent la présence de cet ami radieux qui nous guide dans son envol hésitant vers la lumière, car il hésite, c'est cette attitude qui nous séduit chez cet Ange au Sourire, le grand corps qui s'incline vers nous sous ses larges ailes trouées, est indécis, réservé, dans sa bonté souveraine et sa protection.

Sombre et décidé est l'Ange de Dürer, le regard absorbé par ses nuits de labeur, cet Ange rebelle ployé sous de lourdes mélancolies est face à sa solitude profonde, tel l'artiste confronté à sa tâche, il est, comme l'écrit Théophile Gauthier, le vieux peintre Dürer qui se peint lui-même, le menton dans la main, il est ce géant de la création, cet Ange des Arts et des Sciences assis parmi ses outils de travail, la règle, le marteau, devant la table de l'écriture, son regard brille du feu de son intelligence

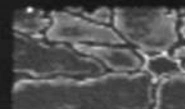
inquiète et active, l'aube se lève sur un triste océan, l'Ange est seul à sa fenêtre qui la contemple d'un air boudeur, il est à la fois désamparé et fort, la lucidité de son flamboyant regard semble passer au-dessus de nous, loin de ces mornes cruautés de nos vies, ou bien est-il las de tout comprendre de ce destin des hommes qui lui paraît si obscur et sans but? Son regard qui nous écarte de ses pensées est peut-être le regard du créateur, du savant percevant que le monde sera toujours pour lui un faux refuge, une feinte patrie, un lieu hostile au silence et à l'élévation de la pensée, mais cet Ange qui est énergique calmera bientôt son esprit agité en reprenant ses outils de travail, de découverte, la règle, le compas, il ira dans les profondeurs du savoir humain. Tel est son devoir.

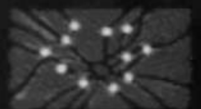
L'Ange de Dürer partage les réflexions et le regard sombre de Rembrandt se peignant lui-même, dans la solitude d'un atelier, combien elles sont émouvantes ces tumultueuses têtes de Rembrandt dont les yeux nous observent avec une grave mélancolie, comme si l'artiste était soudain là près de nous, dessinant ou écrivant à sa table, son chapeau rabattu sur un front ridé, prématurément vieilli, accablé, un pudique sourire apparaît au bas du visage, que voile une moustache. Quelle vigueur, dans ces regards qu'ont peints les peintres, sculptés les sculpteurs, la généreuse démence de ces regards, comme dans les tableaux de Goya, sous le trait noir de ses dessins, devient la vision de toute une époque de barbarie que l'artiste eut le courage de nous livrer. Car sous ce trait noir des dessins de Goya, ce ne sont plus les anges qui nous regardent mais les tortureurs de l'innocence, le regard d'un assassin se cache sous le capuchon d'un moine dissimulé et sournois. La redoutable ombre des guerres, des massacres s'étend sur la campagne tranquille pendant que dansent les villageois.
Cette réflexion amère de l'artiste, dans le tourment de son regard, sur lui-même comme sur le monde, est aussi saisissante dans les autoportraits de Van Gogh, devant un miroir de Berthe Morissot, cernant de nuit son regard, dans les tragiques autoportraits de Käthe Koldwitz, femme témoin, dans son art, des plus sanglants combats de notre temps. Aussi dans les tableaux de Rousseau où se promène dans la jungle endormie une lune qui incendie les bêtes et les hommes, les personnages qui nous regardent, singulièrement fascinés, ont le regard suspendu de l'effroi, c'est un garçon peint en 1895, il est assis sur des pointes de rochers, contre un ciel d'un bleu clair aux nuages immobiles, le garçon est démuni dans l'immensité de la nature où il n'est qu'une figure simple et figée dans son costume à rayures noires tel le costume d'un prisonnier, n'est-il pas le captif de cette immensité féroce et animale qui l'enveloppe de toutes parts, ou même révolté, doit-il se soumettre comme ce tigre dont les dents blanches éclairent la nuit, là aussi, autour du garçon, du tigre, rôdent la maladie, la guerre, la mort; le tigre à la haute crinière comme le garçon dans son costume à rayures sont tous les deux des êtres fragiles que menacent les prédateurs, ils seront arrachés des beautés de leur jungle ou de leur paradis, car se rapproche d'eux, de leurs silhouettes contre le ciel bleu, la clarté incendiaire de la lune.
Le regard du peintre voit sous les arbres roses de la végétation africaine, dans le roucoulement de l'abondante végétation toujours ces présages de malheurs qui pourraient nous anéantir. Mais parfois, le peintre, comme l'anonyme sculpteur de l'Ange au Sourire, pose sur nous un regard plus doux, ce regard, sensuel et souriant, est celui qui nous invite dans les champs de Berthe Morissot, les jardins de Bonnard, dans la chaleur tropicale des crépuscules de Rousseau où vivent en harmonie les tigres et les singes bleus, sous le regard aimant de Léonard de Vinci peignant la Vierge aux rochers, au milieu des cascades, parmi les iris; avec douceur ou la fulgurance de son intuition et de ses douloureux pressentiments, le regard du peintre entre dans nos vies, se fixe sur nous plein d'interrogations et de pitié, le regard bleu ou noir, colérique ou tendre, sous le front anxieux de l'ange terrestre, nous observant de loin, ne sachant s'il doit rire ou pleurer, si loin là-bas et pourtant si près de nous, de l'austère solitude de son atelier. ◤











Visibilité

Italo Calvino

Si j'ai inscrit la Visibilité sur ma liste des valeurs à préserver, c'est pour mettre en garde contre le danger que nous courons de perdre une faculté humaine fondamentale: la vision nette *les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires* sur une page blanche, l'aptitude à penser par images. Je songe à une éventuelle pédagogie de l'imagination: en nous habituant à contrôler notre vision intérieure sans l'étouffer, ni inversement la laisser tomber dans une rêverie confuse et labile, elle permettrait aux images de se cristalliser sous une forme bien définie, mémorable, autonome, «icastica». (...)

(...) De mon apprentissage de la lecture, je ne tirai qu'un mince bénéfice: les vers de mirliton, à rimes plates, n'apportaient pas d'informations bouleversantes; souvent, ils intérpretaient l'histoire au petit bonheur, comme je le faisais moi-même; de toute évidence, le versificateur n'avait aucune idée de ce que contenaient les bulles dans la bande originale, soit qu'il ne comprit pas l'anglais, soit qu'il travaillât sur des bandes déjà redessinées et rendues muettes. Toujours est-il que je préférais ignorer les lignes de texte, pour continuer de me livrer à mon occupation favorite: la rêverie à l'intérieur des figures, prises isolément ou dans leur succession.

Nul doute que cette habitude n'ait retardé chez moi l'aptitude à me concentrer sur l'écrit (ce n'est que plus tard, et non sans effort, que j'ai pu rassembler toute l'attention qu'il faut pour lire); mais la lecture des figures sans légende m'a certainement appris à fabuler, à styliser, à composer des images. Quand Pat O'Sullivan, par exemple, campait dans une petite vignette carrée la noire silhouette de Félix le Chat, sur une route qui se perd dans un paysage dominé par la pleine lune dans un ciel noir, il offrait un modèle d'élégance graphique que je ne crois pas avoir oublié. L'opération que j'ai réalisé dans mon âge mûr sur les mystérieuses figures du tarot, en utilisant leur succession pour construire des récits, tout en interprétant chaque figure de manière chaque fois différente, prend sans aucun doute sa source dans mes divagations enfantines sur des pages illustrées. Ce que j'ai tenté d'établir dans Le château des destins croisés, c'est une sorte d'iconologie fantastique: à partir des tarots bien sûr, mais aussi des tableaux d'artistes. De fait, j'ai tenté d'interpréter les oeuvres de Carpaccio qu'abrite San Giorgio degli Schiavoni, à Venise, en suivant les cycles de saint Georges et de saint Jérôme comme s'ils formaient une histoire unique, la légende d'une même personne, et en identifiant ma propre vie à celle de Georges-Jérôme. De cette iconologie fantastique, j'ai fait ma manière habituelle d'exprimer la grande passion que j'éprouve pour la peinture: ma méthode consiste, désormais, à raconter mes histoires à partir de tableaux célèbres dans l'histoire de l'art, ou du moins à partir de figures qui me paraissent suggestives. (...)

Disons que plusieurs éléments concourent à former l'imagination littéraire, en ce qu'elle a de visuel: l'observation directe du monde réel, la transfiguration fantasmatique et onirique, le monde figuratif tel que le transmet la culture à ses différents niveaux, sans oublier le processus d'abstraction, de condensation et d'intériorisation de l'expérience sensible, qui joue un rôle décisif tant dans la visualisation que dans la verbalisation de la pensée.

Autant d'éléments observables à des degrés divers chez les auteurs en qui je reconnais mes modèles, surtout aux époques particulièrement favorables à l'imagination visuelle: c'est-à-dire dans les littératures de la Renaissance et de l'âge baroque, comme dans celles du romantisme. En composant mon anthologie de récits fantastiques du XIXe siècle, j'ai suivi le courant visionnaire et spectaculaire qu'alimentent les récits d'Hoffmann, de Chamisso, d'Arnim,

d'Eichendorff, de Potocki, de Gogol, de Nerval, de Gautier, de Hawthorne, de Poe, de Dickens, de Tourgueniev, de Leskov, et qui aboutit à Stevenson, à Kipling, à Wells. Parallèlement à ce courant, j'en ai suivi un autre qui, traversant parfois les mêmes auteurs, fait jaillir le fantastique du quotidien: un fantastique intériorisé, mental, invisible, qui culminera chez Henry James.

Le second millénaire, soumis à une croissante inflation d'images préfabriquées, pourra-t-il connaître une littérature fantastique? Deux voies paraissent d'ores et déjà s'ouvrir. Première solution: recycler les images usées, en les insérant dans un nouveau contexte qui en modifie le sens. On peut considérer le post-modernisme comme une tendance à utiliser ironiquement l'imaginaire mass-médiatique, ou bien à introduire le goût du merveilleux, hérité de la tradition littéraire, dans des mécanismes narratifs qui renforcent son pouvoir d'étrangeté. Deuxième solution: faire le vide, pour repartir à zéro. Ses résultats les plus extraordinaires, Samuel Beckett les a obtenu en réduisant au minimum les éléments visuels et le langage, comme dans un monde d'après la fin du monde.

Balzac est peut-être le premier, dans son Chef-d'oeuvre inconnu, à avoir simultanément présenté tous ces problèmes. Et ce n'est pas un hasard s'ils ont été à ce point compris, d'une manière qu'on peut qualifier de prophétique, par un auteur situé en un point nodal de l'histoire littéraire, engagé dans une "expérience limite", tour à tour visionnaire et réaliste, ou les deux ensemble, et qui semble toujours entraîné par les forces naturelles sans pour autant perdre conscience de ce qu'il est en train de faire.

Le chef d'oeuvre inconnu, auquel Balzac travailla de 1831 à 1837, a porté "conte fantastique" en sous-titre avant d'apparaître comme "étude philosophique" dans la version définitive. Entre-temps, comme le dit Balzac lui-même dans un autre récit, "la littérature a tué le fantastique". Le vieux peintre Frenhofer a peint un tableau parfait, où un pied de femme émerge seul d'un chaos de couleurs, d'un brouillard informe: ses collègues Pourbus et Nicolas Poussin, selon la première version de l'histoire (publiée en 1831, dans une revue) comprennent l'oeuvre et l'admirent. "Combien de jouissances sur ce morceau de toile!". Même la femme qui a servi de modèle, malgré son incompréhension, se montre assez impressionnée.

Dans la seconde version (datée elle aussi de 1831, mais publiée en volume), quelques répliques nouvelles révèlent l'incompréhension des collègues. Frenhofer reste un mystique, un illuminé qui ne vit que pour son idéal, mais il est condamné à la solitude. La version définitive, en 1837, ajoute de nombreuses pages de réflexions techniques sur la peinture, ainsi qu'une conclusion où Frenhofer apparaît clairement comme un fou, qui finira par s'enfermer chez lui avec son prétendu chef-d'oeuvre avant de le brûler et de se tuer.

On a souvent interprété *Le chef-d'oeuvre inconnu* comme une parabole sur le développement de l'art moderne. En lisant la dernière en date de ces études, celle d'Hubert Damisch (in *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Ed. Du Seuil, 1984), j'ai compris qu'on peut également lire cette histoire comme une parabole sur la littérature, sur l'écart insurmontable entre expression linguistique et



expérience sensible, sur l'impossibilité de saisir l'imagination visuelle. La première version définit le fantastique par l'impossibilité de le définir: "Pour toutes ces singularités, l'idiome moderne n'a qu'un mot: c'était indéfinissable... Admirable expression. Elle résume la littérature fantastique: elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit; et quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire..."

Cette littérature fantastique, qui pour lui signifiait l'art comme connaissance mystique du tout, Balzac la rejette au cours des années suivantes; il se lance dans la minutieuse description du monde tel qu'il est, mais reste toujours aussi convaincu d'exprimer le secret de la vie. Comme Balzac s'est longtemps demandé s'il fallait faire de Frenhofer un voyant ou un fou, son récit reste porteur d'une ambiguïté qui recèle sa vérité la plus profonde. L'imagination de l'artiste est un monde de potentialités, qu'aucune oeuvre ne parviendra à actualiser; le monde dont nous faisons l'expérience dans la vie courante est un monde autre, qui connaît d'autres formes d'ordre et de désordre; les couches de mots qui s'accumulent sur les pages, comme les couches de couleur sur la toile, constituent un autre monde encore, infini lui aussi, mais plus facile à gouverner, moins réfractaire à la mise en forme. Le rapport entre ces trois mondes est l'indéfinissable dont parlait Balzac: plus précisément, nous pourrions le qualifier d'indécidable, comme le paradoxe d'un ensemble infini contenant d'autres ensembles infinis.

L'écrivain - j'entends l'écrivain infiniment ambitieux, comme Balzac - se livre à des opérations au cours desquelles l'infini de son imagination, ou l'infini de la contingence sensible, ou les deux, affrontent l'infini des possibilités linguistiques de l'écriture. On peut objecter qu'une vie, bornée entre la naissance et la mort, ne peut contenir qu'une quantité finie d'informations: comment l'imaginaire individuel et l'expérience individuelle pourraient-ils s'étendre au-delà de cette limite? Eh bien, tous ces efforts pour échapper au vertige de l'innombrable, je les crois vains. Giordano Bruno nous a expliqué que le "spiritus phantasticus", où l'imagination de l'écrivain va puiser formes et figures, est un puits sans fond; quant à la réalité extérieure, la Comédie humaine de Balzac part du présupposé que le monde écrit peut être l'homologue du monde vivant, celui d'aujourd'hui comme ceux d'hier et de demain.

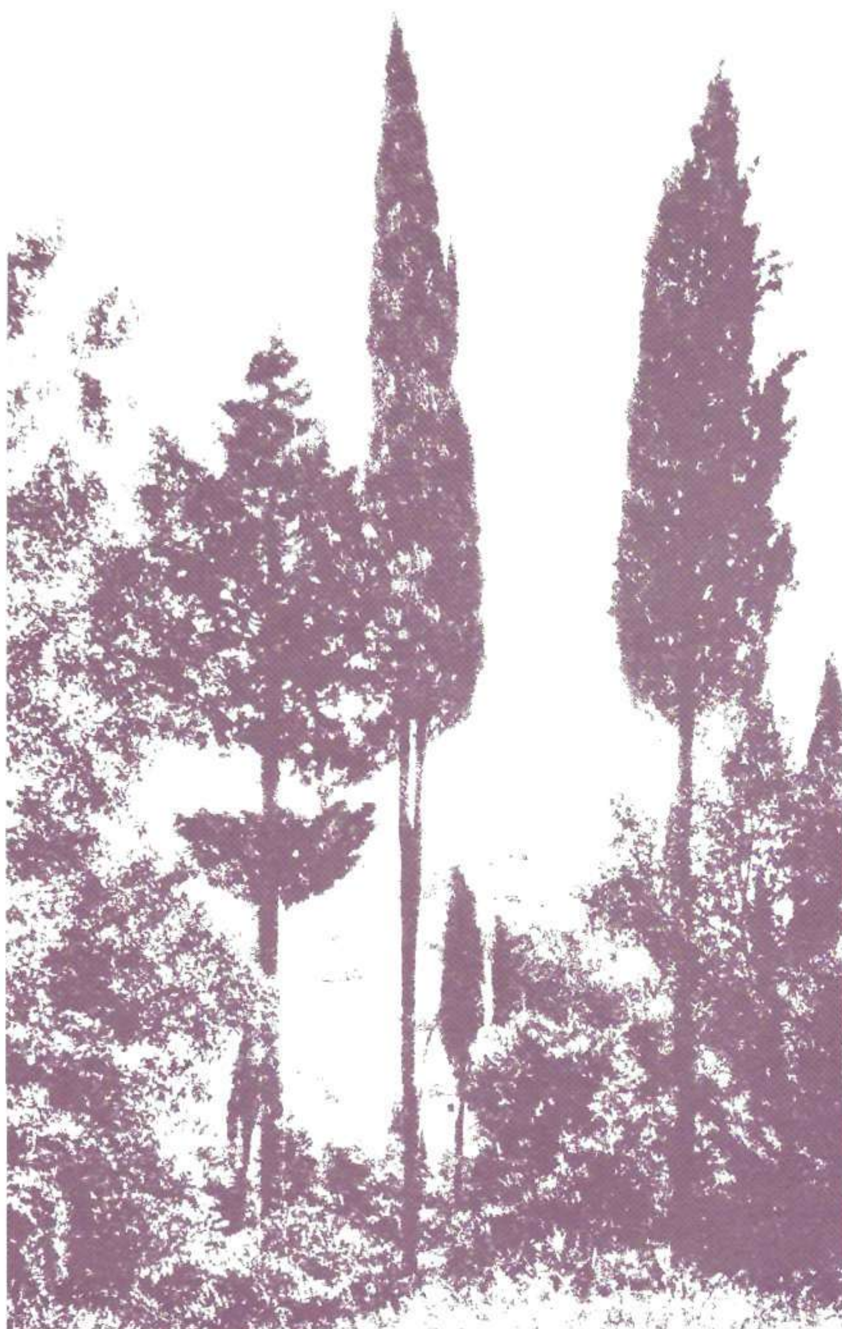
Le Balzac "fantastique" avait tenté d'enclore l'âme du monde en une seule figure, choisie entre toutes les figures imaginables dont le nombre est infini; mais il lui fallait, pour ce faire, charger l'écriture d'une telle intensité qu'au bout du compte, telles les couleurs et les lignes du tableau de Frenhofer, elle n'aurait plus renvoyé à aucun monde en dehors d'elle. Lorsqu'il atteint ce seuil, Balzac s'arrête, et modifie son programme. Au lieu de l'écriture intensive, l'écriture extensive. Le Balzac réaliste cherchera à recouvrir d'écriture l'étendue infinie d'un espace et d'un temps où fourmillent les multitudes, les existences, les histoires.

Or, ne pourrait-il se produire la même chose que dans les gravures d'Escher, qu'évoque Douglas R. Hofstadter pour illustrer le paradoxe de Gödel? Dans une galerie de tableaux, un homme contemple un paysage urbain, lequel s'ouvre au point d'inclure la galerie qui le contient et l'homme même qui le contemple. Dans sa Comédie humaine infinie, Balzac devra inclure, avec ses infinies fantastiqueries, l'écrivain fantastique qu'il est ou a été; tout comme il devra inclure l'écrivain réaliste qu'il est ou veut être, toujours soucieux d'emprisonner dans son humaine Comédie le monde infini du réel. (Mais peut-être est-ce le monde intérieur du Balzac "fantastique" qui inclut le monde intérieur du Balzac réaliste, puisque l'une des infinies rêveries du premier coïncide avec l'infini réaliste de la Comédie humaine...)

Quoi qu'il en soit, "réalités" et "fantastiqueries" ne peuvent prendre forme que par l'écriture, en laquelle il apparaît que l'extériorité et l'intériorité, le monde et le moi, l'expérience et l'imagination se composent de la même matière verbale: ce que voient les yeux, ce que voit l'âme, toutes ces visions polymorphes viennent s'insérer dans des lignes uniformes de caractères minuscules ou majuscules, de points, de virgules, de parenthèses; des pages entières de signes, alignés côte à côte comme autant de grains de sable, représentant le spectacle bariolé du monde sur une surface toujours égale et toujours changeante, pareille aux dunes que pousse le vent du désert. ◤

Extraits du chapitre *Visibilité*, tiré de *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, © Editions Gallimard, 1989, traduit de l'Italien par Yves Hersant.

IL N'Y A PLUS DE CHAISES DANS LES ARBRES



roman

(extrait)

MARIE JOSÉ THÉRIAULT

Mon cœur brûlait autrefois, pour les femmes, pour les lettres, pour l'art. Pour toute forme de la beauté. J'étais de ceux qui s'en éprennent avec désinvolture, je ne la savais pas encore périssable. J'ignorais qu'elle pouvait disparaître par la faute de ceux qui en grattent la surface sans la pénétrer. Si grande que fût ma passion, j'étais à mon insu un amant fruste, un lecteur étourdi. Croyant cueillir, je dévastais.

La nuit est épaisse comme un mur. Le vent fouette les mûriers dont les fruits survivants de la saison dernière, arrachés, ensanglantent (je le sais sans le voir) le revêtement de l'esplanade. Nous n'y avons pas dressé depuis longtemps la table du déjeuner. Nous n'avons plus depuis longtemps suspendu les chaises aux branches basses pour la laver à grande eau des induvies éclatées. Elles la flétrissent comme des stigmates. Cette étendue dallée, en surplomb d'un des plus onduleux paysages du monde, nous l'avons dégradée en cessant de nous y reposer dans les ombres mauves du soir. La nuit est un mur auquel on n'échappe pas, fait pour vous pousser à crever sur place. Elle tue de peur, elle tue d'absurde, elle vous crache avec obstination ses litanies du temps perdu. Elle est grosse du vide dont vous l'avez remplie à force de femmes mal

aimées, de livres mal lus, de beautés avilies. Elle est le registre de votre jeunesse, et sa mémoire.

C'est à moi que je parle tandis que le vent se répand par rafales. De larges bandes horizontales plient en deux les cyprès, des accalmies les redressent. Je ne les vois pas. Je les sens. Elles vont du nord au sud avec un bruit de hennissement que je n'entends plus depuis que je suis sourd. Mais son souvenir me déchire encore le tympan, il me tourmente de sa plainte comme un cheval qu'on assassine et qui se couche ensuite de tout son long, gigantesque, dans la poussière.

J'ai jadis parcouru une longue distance à pied, la nuit, dans cette tramontane, pour retrouver une femme. Les rafales, fortes à vous décapiter, qui aujourd'hui me brouillent l'estomac jusqu'à la nausée, alors me rendaient bravache. J'en mesurais en secondes les assauts, en secondes les trêves. J'avais le corps et l'esprit coupés en deux, séparés l'un de l'autre par la violence du vent et celle du désir. Les champs que je longeais étaient nus, désertes les cours de fermes. De temps en temps, un pigeonnier vrillait le ciel de sa toiture en pointe plantée sur un cou trapu. Je marchais comme on va à la fête, narguant le vent qui courbait les arbres et me mettait des larmes aux yeux, tout entier à la peau, aux seins, au ventre de la femme que j'aimerais bientôt, dont je jouirais bientôt. En restant à cent lieues de sa solitude.

Je me suis collé à son corps. J'étais une épée nue abattue sur sa proie. Un soc. Un bouc ahuri, pris de fièvre, roulant dans un précipice. J'ai soufflé mon haleine dans sa bouche, aiguisé mes dents sur ses dents, déversé mon sang blanc dans son corps. Cette gazelle sinueuse qui ensuite m'a étreint comme son fils, dans une tendresse que j'ai mis toute ma vie à comprendre, je l'ai prise debout, hâtivement, comme on viole.

Combien de temps vais-je demeurer assis de la sorte, la tête penchée vers le désordre de mon bureau, les mains nouées derrière ma nuque? Je suis un homme foudroyé sous le poids de sa nuit, pantelant, qui navigue au jugé depuis la mort d'Elsbeth. Tout me revient en trombe, tout mon passé d'avant Elsbeth et tout Elsbeth, et j'ai peur de me redresser, de me retourner, peur de voir là dans la pénombre des parts utiles, les parts inutiles de ma vie pendues tel un cadavre faisandé qui oscille et qui pue.

Il y a des règles pour vivre, et je ne les ai pas suivies.



Je vais mourir. Peut-être demain, peut-être cette nuit-même. Peut-être dans un an. On retrouvera mon corps raidi dans ce fauteuil éventré, et on croira que je dors. Mais j'aurai dit adieu au monde essentiellement immuable que je me suis créé, tout leurre et mensonge, un seul long mensonge modulé de construction parfaite. Aurai-je vraiment été un homme, ou un aigle mutilé qui s'est lui-même rogné les ailes et qui s'ébroue sur place en croyant voler?

J'ai confondu la vérité et la ferveur. Ainsi en est-il de ceux qui vont sans regarder, très bas, le nez dans le limon, ces renifleurs de lœss grisés par les odeurs de boue. On devrait me découvrir ainsi, étendu à plat ventre, jouant l'ange de mes bras maigres en croix, la bouche pleine de terre. Mais je mourrai assis, dans cet état intermédiaire qui est depuis toujours le mien, ni vraiment vil, ni vraiment noble, un entre-deux commode, sans abjection, sans majesté.

Mon corps a pâli, il a jauni, il s'est plissé autour d'un petit noyau de cœur compact et dur comme une pierre de pêche. Mon cerveau recroquevillé sur l'irréalisable ne s'accoutume pas à sa sécheresse. Les quelques brins de cheveux qui me restent traînent dans mon cou comme des effilochures. Mon ventre glabre couronne, le mot est grand, un sexe éteint.

Un homme, un jour, a écrit : «Un aigle déplumé est la plus pitoyable des créatures.»



J'avais vingt ans, peut-être trente. L'âge compte peu. J'arrivais à la crête d'un coteau, sac au dos, en baskets, dans le bruit des graviers. Vivre me rendait fou d'impatience : il me fallait tout survoler : la terre vieille, les femmes jeunes, les auteurs estimés. Je passais d'un objet à l'autre, mû, eût-on dit, par une volonté de brigandage où je puisais un butin flou, une sorte de babil dont je m'étourdissais. Je me figurais l'existence comme une surface sans ressauts, donnée et préhensible, vue à mi-chemin du ciel, un territoire nu, lisse, à embrasser. Apercevais-je parfois quelques zones d'ombre, je les attribuais à une erreur d'optique et aussitôt m'en désintéressais.

Le cliquetis des grillons vibrait entre les pavots rouges. Un ronron de moteur le couvrit. J'avais marché pendant des heures. Il faisait chaud, j'allais ailleurs. C'est dire que je n'allais nulle part.

Par la portière ouverte de la voiture stoppée à ma hauteur, une main posée sur un genou.

— Vous devez avoir faim. Venez.

Je suis monté.

Elle s'appelait Anna.



J'ai été un colporteur d'insignifiance. La nuit, le vent me le redisent. Un marchand d'ombres froides, un bailleur de sentiment. Quand je m'efforce de renouer entre eux les fils de ce qui a été perdu, de ce qui a été gagné, ils pendent, condamnés par mon esprit trop gourd à un éternel purgatoire, sans conjonction possible. Elsbeth aurait su, savait en secret le faire à ma place, elle qui fut si efficacement clairvoyante avec son air de petite fille égarée même quand la vieillesse se fut emparée d'elle. J'ai vécu à ses côtés comme quelque chose de flottant qui refusait de se laisser saisir, me revoilant dès qu'elle me dévoilait, trop voué à mon monde pour me donner au sien. Faut-il que les chemins soient faux que nous traçons nous-mêmes, armés d'orgueil, en traînant derrière nous sur ce charroi d'erreurs les instruments de nos regrets? Nous traversons un être sans le voir, au pas de charge, nous le saignons à froid en conquérants, puis nous nous détournons de sa dépouille bafouée, une dignité minable au fond des poches.

Elsbeth m'a fait un don que je ne méritais pas : en ravivant chaque jour sa foi en l'homme que j'aurais pu devenir.

Lorsqu'elle franchit le seuil de cette maison, sa mémoire était longue déjà et ses deuils profonds. Mais elle les avait lavés dans l'humour. Elle conservait une innocence indéracinable, juste là, entre ses côtes, où d'autres qu'elle auraient laissé pousser un sentiment aride et noir. Je m'en suis amusé, moi qui, ayant alors troqué la fougue pour l'apathie, ne voyais guère d'utilité au rêve. Un jour que je lui en faisais le doux reproche comme à une petite fille enfermée dans ses fables, elle posa ses grands yeux sur moi, des yeux tout plissés de sourire qui néanmoins voyaient des choses graves et dit :

— Ma vie est une dyslexie éhontée. Une confusion de la première syllabe.

Je n'ai pas compris. J'ai répondu, comme d'habitude :

— Apportez-moi du thé, Elsbeth (ou du porto, ou du café). Et restez à disposition.



Je vivais chez Anna depuis un certain temps, dans sa villa toscane où j'étais traité comme un roi, mais où il m'arrivait aussi de m'ennuyer. Le premier jour, elle m'avait dit «Vous êtes chez vous si vous voulez.» La trentaine solitaire. Une élégance racée, malgré une légère boiterie que je n'ai pas notée tout de suite. L'œil vif sur une tristesse qui m'échappa aussi. Je n'ai pas réfléchi à deux fois avant de prendre mes aises. Nous avons bu et mangé, je m'en souviens encore, un vin blanc frais, des tomates à l'huile et un fromage, servis dehors par une domestique sans uniforme, noiraude et ridée, dont Anna se plaignait qu'elle lui volait les restes de rôti.

— Mais je ne me résous pas à la flanquer dehors. Elle vivrait si tristement.

J'étais ébloui par les gestes d'Anna quand elle parlait, soulevait son verre ou sa fourchette, des gestes accordés au débit chantant de sa voix.

— Une fille qui se vend aux soldats, un mari rentré mutilé de la

guerre. Il la bat. Il n'a pas de mains, ses bras s'arrêtent aux coudes. Mais il la bat. Il la frappe avec ses moignons.

— Amputé, mais pas manchot, en somme.

— Un jour, je l'ai vu de mes yeux sortir tout seul une cigarette de son paquet souple, la prendre entre ses lèvres et l'allumer avec une dextérité inouïe. Il est très habile des moignons, si j'ose dire.

Sa remarque fit jaillir dans mon esprit une vision d'un érotisme pervers. Je me retins de sourire.

Le jardin embaumait. C'était une extravagance de roses, Blanche Moreau, Cecile Brunner, Snow Queen, Gloria Dei, et sur un mur à l'abri du soleil, un massif grimpant de coupes minuscules et gris-bleu appelées Veilchenblau. Entre les gardénias et les citronniers en pots disposés çà et là le long des allées sinueuses, on avait ménagé des placettes, des éclaircies où se cabraient quatre chevaux grandeur nature qui paraissaient taillés dans le marbre.

— Papier mâché, dit-elle. Des accessoires d'une production théâtrale de l'*Orlando furioso*. Certains hommes viennent dîner les bras chargés de fleurs ou de bonbons. Celui-là est arrivé avec tout un attelage.

La présence de l'homme à l'attelage devait avoir été de conséquence dans la vie d'Anna, car elle mettait presque de l'obsession à peindre sur des ivoires ovales, en très petit format, les scènes compliquées du poème de l'Arioste : la fuite d'Angelica; Ruggero et l'Hippogriffe; Orlando et le dragon; la délivrance d'Olympia. Elle consacrait des heures sans fin à ces œuvres d'une minutie byzantine, penchée sur un verre grossissant, appliquant les couleurs au pinceau, grattant les reliefs à l'aiguille selon des techniques acquises aux Beaux-Arts, perfectionnées ensuite dans les musées du Vatican où elle reproduisait les Maîtres sur des broches et des pendentifs destinés aux touristes. Maintenant, ses miniatures terminées, elle les enveloppait d'un papier de soie bleu puis les rangeait dans un coffret.

— Je ne les vendrais pas, même pour cent mille lires, disait-elle.

À une époque où la succession des gestes sur la toile était déjà rapide, fulgurante tel un vent d'hiver ou un feu de brousse, comme répondant à l'urgence d'un sentiment toujours hors de portée, elle se donnait sans se démener, avec ténuité (un chat qui marche sur des œufs), à un art désuet. J'aurais eu des leçons à tirer d'un pareil dévouement, de la répétitive gravité d'un acte qui tenait du sacré. Mais il m'agaçait avec son air de vouloir pétrifier le temps, ce temps dont j'éprouvais l'arrêt comme une béance, trop jeune ou trop bête pour y voir le désir non pas d'enfermer, mais bien de libérer sur un micropoint ce que l'âme possède de plus généreux.

Ce premier jour, en me faisant visiter le jardin qu'elle soignait farouchement elle-même et dont, avec raison, elle était fière, elle nomma les fleurs, détailla ses explorations, ses greffes, ses réussites et ses échecs, me fit faire la connaissance, l'un après l'autre, des quatre chevaux de papier qu'elle avait baptisés du nom des quatre vertus fondamentales de la nature humaine : Courage; Endurance; Générosité; Fidélité. Elle avait fait, du coup, de ces chevaux factices les porte-paroles des souterraines transformations sans lesquelles ni l'homme ni l'art n'accèdent à leur dépassement. Bombant le torse, je me pensais doté de toutes ces dispositions morales, sauf la dernière. Mais je sais à présent (le vent, la nuit me le redisent assez) que je n'en ai sans doute jamais possédé aucune.

Nous approchions du muret qui séparait le jardin des champs. Elle s'aperçut que j'observais sa démarche inégale.

— Séquelle d'un accident de voiture qui a tué mon mari. Il m'a cueillie dans un musée de Rome, il m'a épousée, mais il est mort presque tout de suite. J'étais jeune. Amoureuse aussi, peut-être. Je n'en suis plus très sûre. Tout ceci lui appartenait. Ses oliviers produisaient l'huile la plus pure de toute la Toscane, «une huile de lumière et de prospérité», comme il se plaisait à dire.

Elle fit un geste pour embrasser l'oliveraie qui caressait les collines et qui semblait changer de forme à chaque instant sous le miroitement du soleil.

— Il n'avait pas tort. Je m'efforce depuis, non sans effort, de ne pas faire mentir sa mémoire. Pour le reste...

Un long silence. Puis Anna dit ce que je pressentais déjà du fait de ma présence chez elle, moi, un parfait inconnu, et de l'invitation qu'elle m'avait faite de rester.

— Après l'homme aux chevaux, mes désirs ont en quelque sorte perdu leur droit fil. J'attends. Combien de temps resterez-vous?

Sa question me prit au dépourvu. Je ne savais pas très bien quel nom donner au type de rencontre que nous venions de faire, je n'étais secoué par aucun sentiment identifiable. Tout flottait depuis le midi dans un éclairage changeant qui zébrait l'avenir immédiat de lueurs fugaces. Je lui fis ma réponse favorite, celle qui permet tout et n'engage à rien.

— On verra.

Je l'ai dit, j'avais du temps une notion sans gravité. Je le voyais comme une succession de petites pièces, aboutées les unes aux autres sans loi ni symétrie où, parce que tout peut arriver, rien n'arrive qui ne soit remplaçable. J'étais fait pour passer dans chacune sans trop m'y attarder, intempérant collectionneur d'aérogares qui parcourt l'existence en touriste, laissant à d'autres le soin de pénétrer la vérité des choses vues. Mes pensées, tout autant que mes actes, portaient sur des formules, sur des acquis sans conséquence jetés pêle-mêle dans un cerveau rétréci qu'on eût dit peint en trompe-l'œil. J'exagère à peine : si j'ai fini au bout des ans par acquérir le courage du dialogue avec moi-même, à l'époque dont je parle, très peu de ce que je ne pouvais circonscrire avec mes sens ne m'intéressait. Le temps, cette manifestation immatérielle de notre séjour terrestre, n'était donc pas encore pour moi le grotesque adversaire qu'il est devenu faute d'avoir su l'affronter en artiste, attentif à doser ce qui était futile et ce qui était sérieux. Il en allait ainsi de tout. Que le moment ou l'objet du moment concernât mon esprit, mes sentiments ou ma chair, il participait de ce fondu enchaîné dont j'avais fait ma signature, glissant d'une séquence à une autre en passe-muraille, par des transitions floues.

Pendant les semaines qui suivirent ma rencontre avec Anna, ma vie à la villa obéit à un rythme ternaire : dormir, manger, flâner. Quand je me levais, la matinée était déjà bien entamée, le soleil haut, la chaleur cuisante. L'été trop sec dégageait une odeur de roussi. J'avalais un café noir et une biscotte avant de retrouver Anna, assise sur un tabouret, penchée sur ses ivoires. Elle me faisait songer aux moines copistes du moyen âge qui passaient de longues heures les yeux fixés sur un travail laborieux et «rêvaient de la dernière ligne».

Mais Anna ne rêvait pas de la dernière ligne. Elle ne rêvait ni du dernier contour ni de la dernière couleur. Elle succombait à une sorte de chimie de la patience qui semblait lui dissoudre l'âme pour mieux la concentrer au bout de ses doigts. Le pinceau, ensuite, coulait peu à peu cette âme sur le support incorruptible des ivoires, y traçait la tragédie amoureuse de l'artiste et, loin d'y mettre fin, lui assurait un caractère éternel. On eût dit qu'Anna enfermait dans

Cette étendue dallée, en surplomb d'un des plus onduleux paysages du monde, nous l'avons dégradée en cessant de nous y reposer dans les ombres mauves du soir.



l'infini des ellipses une passion sans conclusion possible, dont la répétition rituelle du dessin entérinait l'immuabilité.
Son attitude monacale attisait et à la fois rebutait mes sens. Je me suis souvent tenu derrière elle, observant en silence la ligne incurvée de son dos tandis que s'opposaient en moi la réserve et l'audace.
Longtemps je n'ai franchi qu'en imagination l'écart entre elle et moi pour presser sur ses reins mon sexe raidi. En dépit de l'aisance avec laquelle elle semblait s'être offerte, quand elle peignait, aussi indifférente à ma présence qu'au reste du monde, émanait d'elle un puissant interdit.
Un jour, n'y tenant plus, j'ai eu un geste que je regrette aujourd'hui. Les femmes, toutes les femmes, même les plus délurées, recèlent des territoires qu'on ne saurait usurper sans saccage. Il leur est donné là de se forger comme une épée qu'on trempe, de se comprendre, de se parler à l'abri des secousses et des distractions. Lorsqu'Anna y pénétrait par la voie de ses miniatures, elle s'immergeait en quelque sorte dans sa dissolution pour ressortir de fois en fois plus reconstituée, plus forte, sans pour autant perdre la mémoire de sa fragilité. Et moi, que mon désir coriace savait si bien rendre vulgaire en me privant de toute noblesse morale, je me suis approché d'elle, j'ai enfoui mes mains sous le corsage, j'ai profité de l'étonnement qui la figeait pour palper ses seins sans vergogne.
Le souvenir de ce forfait réveille des détails dont, sur le coup, je n'ai pas eu conscience ou que j'ai relégués d'instinct dans mon dépotoir personnel, là où s'entassent par récidive nos résistances passives, ce refus chronique de voir les choses telles qu'elles sont.
Anna laissa tomber son pinceau, désemparée soudain d'avoir été tirée de sa contemplation, attendit que j'en eus terminé avec ma première caresse. Je la crus consentante et voulus dégrafer sa robe. Elle se leva, porta une main protectrice à l'endroit de son cou où lui battait le cœur, eut un regard qui voyait au-delà de mon outrecuidance.
— Ce n'est qu'un jeu pour vous.
Elle était d'un autre côté de la vie que moi, là où dans le combat entre désinvolture et absolu il arrive que l'absolu l'emporte. Mais dans ma surdité haïssable d'homme en rut, sa remarque traversa mon cerveau comme un bourdonnement dépourvu de sens. Elle m'avait ouvert la porte sur sa solitude, n'allait-il pas de soi qu'elle m'ouvrît ses cuisses par surcroît?
J'insistai, tisonné par son recul et me faisant encore plus mâle, bien décidé à vaincre l'opposition de son corps pétrifié d'absence et qui, demandant trop, refusait tout. Elle se défit de moi. Je la repris. Un désir fluctuant la gagna peu à peu, peu à peu s'installa, et j'en fis mon affaire sans rien savoir des forces qui s'opposaient en elle. Ses jambes mollirent, ses hanches glissèrent dans la docilité, ses bras dans le désespoir. Elle m'abandonna enfin sa bouche que je bâillonnai de ma langue saliveuse.
Je l'écrasai de tout mon poids de bête.
Notre étreinte fut brève. Fulgurante aussi. Pour moi.



J'ai été un homme en fuite qui se dérobe à lui-même. J'ai fait de mon destin le drame qu'il est devenu. Si j'avais eu la prescience de cette chose lourde qui rugit et me broie, aurais-je été capable de bouger sans me soucier de rien? On nous apprend à trop craindre la mort et pas assez la vie. Pourtant, c'est bien elle qui me tue, qui mêle goutte à goutte à mon sang le poison du regret.
J'ai remis à plus tard. J'ai nourri une fiction : ailleurs était plus important qu'ici, demain que maintenant. Aspirant à écrire, j'ai griffonné des articles, dupe des causes idéales et des colosses creux dont les journaux sont friands. Dans mon bureau encombré de fatras, je me suis occupé à quantité de choses négligeables. L'écriture vraie, fatal miroir où les intempéries de l'être se réfléchissent, je l'ai poussée devant, toujours et encore devant, dans un sillon qui creusait à mesure un peu plus de distance entre nous. Elle a fini par disparaître sans que, velléitaire à bout de souffle, je ne prévienne son effacement. Contrairement à l'amour qui donne tout quand même on ne rend rien, «L'art est un dieu redoutable» : il ne nous rend que ce qu'on lui a donné. ◤

Manet's Olympia

Margaret Atwood

She reclines, more or less.
Try that posture, its hardly languor.
Her right arm sharp angles.
With her left she conceals her ambush.
Shoes but no stockings,
how sinister. The flower
behind her ear is naturally
not real, of a piece
with the sofa's drapery.
The windows (if any) are shut.
This is indoor sin.
Above the head of the (clothed) maid
is an invisible voice balloon: *Slut.*

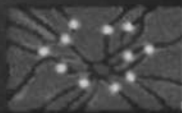
But. Consider the body,
unfragile, defiant, the pale nipples
staring you right in the bullseye.
Consider also the black ribbon
around the neck. What's under it?
A fine red threadline, where the head
was taken off and glued back on.
The body's on offer,
but the neck's as far as it goes.
This is no morsel.
Put clothes on her and you'd have a school-
teacher,
the kind with the brittle whiphand.

There's someone else in this room.
You, Monsieur Voyeur.
As for that object of yours
she's seen those before, and better.

I, the head, am the only subject
of this picture.
You, Sir, are furniture.
Get stuffed.

changer d'air
main à la pâte





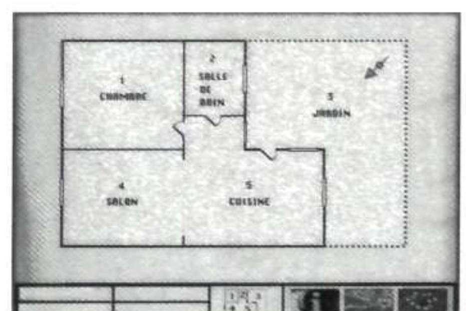
A Man Looks

Palomar

A man looks at a beautiful woman
who is trying to get him through a door,
him and his legbrace, clumsy hammered
carapace of metal,
shrapnel on the outside of his body
from a war he must have forgotten
or never fought. Some spike
on him is caught down there. She bends over
and he looks at her graceful rump, and thinks *rump*,
and then thinks: *pear on a plate*,
and, on the underside, *two apples*.
He can't believe he can be so trite,
like some shoddy derivative painter,
and so removed from her. Aren't those thighs?
Isn't that hair? He opens the thighs, strokes the hair,
nothing stirs. He thinks harder, tries *vulva*;
a word like a part in a car motor,
something made of rubber, an oily valve
that squeezes and turns itself inside out.
No hope for it. Once
he would have been able to smell her,
pungency of spring pond and soft onions
mixed with a coy deodorant,
eyelet and armpit, and beyond that
the murmur of willows, leaves
of sunlit weeds crushed under her,
but now she has no such halo.

She stands up and smiles at him,
a smile so translucent
he wrinkles in it, like the skin
on steamed milk.
He's nothing to her but luggage
she needs to haul from room to room,
or a sick dog to be kind to.
She says, "Shall we try again?"
He thinks, *I am angry*. She takes his arm.
He thinks, *I will die soon*.

These two poems will be published in a volume of poetry forthcoming in fall 1994 from McClelland & Stewart.



The Black Gaze



René Akstinas

The following inter-view was conducted by Mr. Primrose Alimony with a blind person who chose to remain anonymous...

ALIMONY - The exploratory sensual world is the one of the artist. But for those of us who write we are essentially an aberration for no words exist in nature, only sounds. And for those of us who paint, we are even worse off: nature exceeds our capacities both in form and colour. What do you think of that?
BLIND - It would make a great deal more sense if you asked me if I was married or have caviar on my tie.

ALIMONY - Agreed. Then what is the meaning of art?
BLIND - For me?

ALIMONY - Yes. Go ahead, I'll adjust the volume while you talk.
BLIND - In my case, art can only be the juxtaposition of sound with purpose. Or in the case of sculpture, form with fidelity. The loss of sight is not really replaced because it is amplified instead. Darkness is my light if you follow. My world deals with the abstract in a sensual way however and that's something you have a harder time doing.

ALIMONY - Then do you think you are superior in some ways?
BLIND - Yes, of course.

ALIMONY - Let me ask you a different sort of question then. What dœs the word 'perspective' mean to you?
BLIND - It means you. My perception of you.

ALIMONY - But if you touch an object can you sense "perspective", know which angle it's facing?
BLIND - Not really. But I know it's always facing the "unnamed."

ALIMONY - Pardon?
BLIND - I have the feeling that this imaginary object you're talking about is facing an unknown direction. How many directions are there? Probably, an infinite amount. And how do you measure its distance? Where do you draw the line? Is it facing the wall or is the wall facing it and what about the distance beyond the wall? How far is it away from things beyond the wall? And those things are in different positions so how do you know which way it is facing? You fix its position by your sight while I fix it in relation to my mind and my desire to know it.

ALIMONY - Coffee?
BLIND - Yes, please. Three sugars.

ALIMONY - You know how to count?
BLIND - Yes.

ALIMONY - And how do you do that?
BLIND - Through feeling, Primrose. I practise every day as a matter of fact. I learned it through a waitress in New York.

ALIMONY - Interesting. Tell me about it.
BLIND - It's like counting grains of sand except that I use pennies. She placed ten pennies in my hand until I got to know its weight, and then twenty, thirty and so forth. If you place twenty five pennies in my hand I'll immediately know there are not twenty

or thirty. Most of the time I know exactly how many there are. You on the other hand would have to count them.

ALIMONY - Here's your coffee. I put in three sugars.
BLIND - *(Tasting)* You didn't stir it very well. Let me ask you a few questions.

ALIMONY - Go ahead.
BLIND - When you were born do you think that you found your mother was pretty?

ALIMONY *(laughing)* - No. My grandmother, maybe.

Farther on in the tape:

BLIND - And how do you measure sadness?

ALIMONY - I guess like the pennies in your hand.

Primrose puts a new tape in the machine.

ALIMONY - Before we get back to discussing art let me ask you what being blind means to you.
BLIND - It means that I'm different to you.

ALIMONY - What is an optical illusion?
BLIND - It's something that tricks the eye.

ALIMONY - Can you give me an example?
BLIND - It has to do with appearance, reappearance and disappearance.Is this my wife or a horse and where are they both running off to and will I ever see them again? I think I've covered it all.

ALIMONY - When I talk about the 'real thing' I'm trying to talk about reality but in fact it's really about perception. And perception admits to illusion. So what is the corrective mechanism?
BLIND - It's humanity. That's the corrective mechanism.

ALIMONY - What is light?
BLIND - It is the lost territory of the mind. Light has distracted itself from me. Maybe the devil!

ALIMONY - The devil! Who are we talking about? Lucifer?
BLIND - Of course. The 'bearer of light' was the darkest angel of all.

ALIMONY - There is a sense of territorial imperative?
BLIND - Yes. That's a good way to put it. That darkness was boundless and limitless - whereas light probably has rounded corners. It follows the contours of the object it encounters and throws out shadows to show its existence. But I'm not quite sure. It's possible that darkness contains and retains its own volume while light probably diffuses itself. It is forced into contours. It has to define edges. My hands define edges when I touch an object but not light or darkness.

ALIMONY - Is this a good time to discuss what you were saying about cubism?
BLIND - Why not? I'm guessing that cubism deals with the idea that light is actually triangular.

ALIMONY - Why would that be?
BLIND - For the simple reason that painters tried to show light as being 3-dimensional.

ALIMONY - You're kidding!
BLIND - Perhaps. But it makes sense to me for light to exist as 3-dimensional. The top point of the triangle is a symbolic attempt to suggest its field of depth.



ALIMONY - Pyramidically?
BLIND - I suppose. When I touch a pyramid it has an awful sense of being sculptured.

ALIMONY - And unpleasant?
BLIND - Not really though I intuite it exhibits the extreme desire for control.

ALIMONY - Hmmm...
BLIND - But then again (and I know I'm jumping a bit) it strikes me as being the most fascistic shape I'm aware of. Fascism as I understand it æsthetically is the unyielding politics of light.

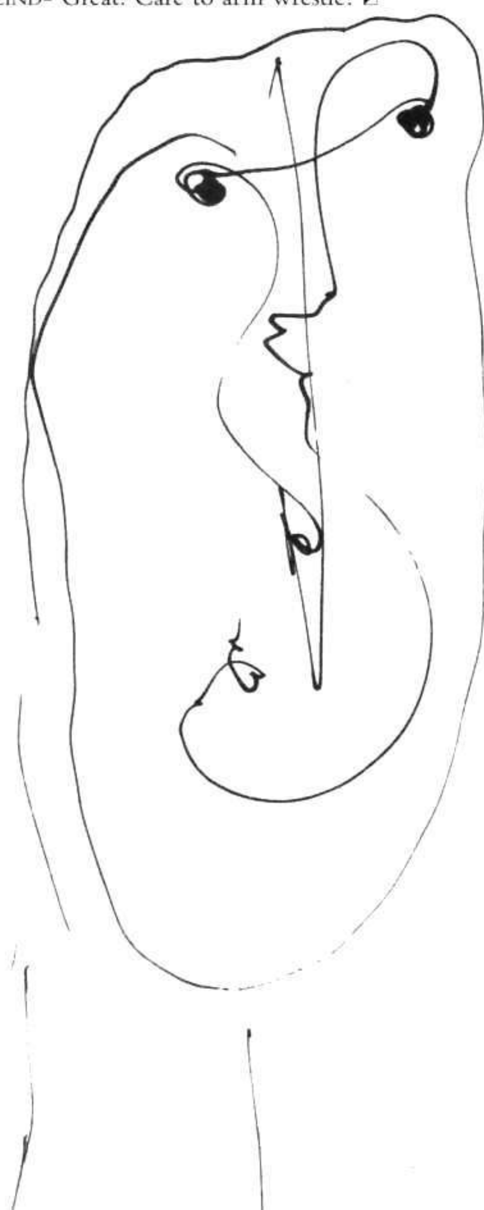
ALIMONY - So you see politics in everything?
BLIND - Understanding is a political act. Remember this : darkness is not apathy. Darkness makes my inner space limitless. Also, it has no notion of conformity. I consider my blindness as an act of freedom. Mind you if freedom is viewed as an act of equality, mine is an unequal freedom. I am able to live within one parameter. It is like knowing only half of the alphabet. I'm in a constant state of adjustment and to that extent, a kind of unknowingness. But I
have also learned forgiveness. I have pardoned darkness. Yours and mine.

ALIMONY - An act of duality? Is that it?
BLIND - The sense of inevitability. It will always be dark and I will always be searching for light. Darkness has its exploratory dimension. That is what I am able to experience. It's hard to describe. I have tried to see it as an act of kindness.

ALIMONY - See what?
BLIND - Light has your undivided attention while darkness has divided me from myself and you. Let's take a sculpture for example. It's not so much feeling the shape, texture of temperature of it as much as discerning its human appeal. My knee is a sculpture. My thoughts weigh the same as yours just as happiness makes me feel light and reckless.

ALIMONY - Where do you go when you dream?
BLIND - What a question!

ALIMONY - I'm sorry but we're out of time.
BLIND- Great! Care to arm wrestle? ◩



La rentrée littéraire aux Éditions Balzac



Collection «Histoire de l'Œil»

À corps joie
de Alix Renaud

Savoir faire et Laisser jouir
de Richard Ramsay

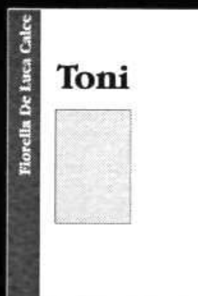




Collection «Autres Rives»

Toni
de Fiorella De Luca Calce

Un cas de taille
de Mordecai Richler





Collection «Le vif du sujet»

Qui a peur de Mordecai Richler ?
De Nadia Khouri



Collection «L'envers du décor»

L'Histoire du Québec illustrée
de Léandre Bergeron et Robert Lavaill



Collection «L'écriture indocile»

La Topologie de Lacan
de Jean-Paul Gilson

Les contes et leurs fantasmes
de Jean Bellemin-Noël



Diffusion CEDILIV
1751 rue Richardson, bureau 7519, Montréal, Québec, H3K 1G6

CCA

Stratégies urbaines : Projets récents

Du 19 octobre 1994 au 8 janvier 1995



Harry Symons, peintre, Glenn Golusko, typographe, *Souvenirs urbains : Fragments récents*, 1994. Huile et collage sur toile, 167 x 122 cm. Collection de l'artiste. © Harry Symons 1994

L'exposition examine l'espace physique et social de la ville contemporaine tel qu'il est vu par quelques-uns des architectes, urbanistes et designers urbains les plus novateurs.

Programme d'activités complémentaires

Débat public sur l'avenir de la ville avec les candidats à la mairie de Montréal
Le 20 octobre à 17 h 30
Salle Marie Gérin-Lajoie, pavillon Judith-Jasmin, UQAM, niveau métro
Entrée libre

Colloque *Montréal : Agir dans la ville*
Le 11 novembre à 17 h 45 et le 12 novembre à 10 h
Théâtre Paul-Desmarais du CCA
1920, rue Baile, Montréal
Entrée libre

Programme de films *Images de villes*
Tous les mardis, du 8 novembre au 20 décembre
Projections à 18 h 35 et 20 h 35
Cinémathèque québécoise
335, boul. de Maisonneuve Est, Montréal
Droits d'entrée : 4 $ par séance

Heures d'ouverture des salles d'exposition et de la librairie du CCA :
mercredi et vendredi, 11 h à 18 h;
jeudi, 11 h à 20 h;
samedi et dimanche, 11 h à 17 h.

Renseignements : (514) 939-7026

Le CCA remercie le Conseil des Arts du Canada de son appui à la présentation à Montréal de cette exposition. La Ville de Montréal a également fourni son appui à la présentation de l'exposition et des événements qui y sont associés.

Centre Canadien d'Architecture/
Canadian Centre for Architecture
1920, rue Baile, Montréal (Québec) H3H 2S6

Human Rights Watch International Film Festival 1994



Kevin Martin

This is the fifth year in which the Human Rights Watch International Film Festival has taken place here in Manhattan; each time, its occurrence has provoked and inspired, more each year than the previous. The 1994 presentation covered the work of over 70 video and/or film makers, whose varying subjects evoke such horror and sad futility at the problems of societies all over the globe (including the good ol' USA), that it often seems that evil in humankind is a relentless, resistant disease.

A shattering glance into the very harrowing struggle of Tibetan monks and nuns as they deal with the Chinese occupation of their land (immediately upon invasion of Tibet in 1950, the Chinese destroyed at least 6,000 monasteries), *Satya: A Prayer for The Enemy* gives a rare and fascinating close-up of the Buddhists' religious discipline and the conflicts that the nuns have had to confront, and in some miraculous way, even succeed (in a limited sense) in overcoming the efforts of the Chinese assault on the Tibetan customs and national identity. Directed with a sharp sensitivity by Ellen Bruno, we meet nuns of raw courage, as they endure religious oppression in their own land, closed to the world. Their survival thus far in the face of such odds speaks volumes of the nuns' effective use of non-violence for social change. (27 minutes, USA)

Director Garry Lane has skillfully re-enacted in *The Stream* the true story of a woman's forced flight, on foot, from her Bosnian home. In the course of very tragic circumstances during her journey, this woman must make a very terrifying choice; who of her family (two small children and a mother-in-law) will live and die. Shot in sharp black and white and acted with subtle precision. (13 minutes, Germany)

No one who has read a newspaper on world affairs during the last 25 years can ignore the fact that sectarian violence is a way of life in Northern Ireland; a modern political hell-on-earth rivalry which feeds on its own insolubility, the "troubles" as this struggle is generally called, seem eternal. Suddenly, however, as these notes are being prepared, the IRA in Belfast has called for a ceasefire. *The Fourth Green Field* by Margaret Bruen captures the long historical strife between Protestants and Catholics. Using original footage, Bruen presents the Irish civil rights movement which in large measure was inspired by the outspoken leaders in the US. The death of 13 protesters of the now notorious "Bloody Sunday", and its international negative publicity for 10 Downing Street, was just the beginning of this modern smoldering crisis. Giving testimony on camera about the current painful effects on British legislation, - including the detention of "suspects" without being charged and without the presence of counsel -, *The Fourth Green Field* concludes with a call to action and not merely arms, and true to its explanation in the program notes, makes offer of "specific suggestions to the public for bringing about real change in Northern Ireland". (96 minutes, UK/USA)

Chronicle of The Uprising in Warsaw Ghetto, According to Marek Edelman, by Jolanta Dylewska is no less haunting than the commercially successfull Schindler's List and perhaps more horrifying for its understated matter-of-fact quality, due in large part to the very powerful and simple on-camera narration by Marek Edelman, who recalls his experience of 50 years ago as a young Jew held inside the Warsaw ghetto, built and supervised by the Nazi SS as a part of their mass extermination program. Using old Nazi films from the ghetto itself and intercut with Edelman's recollections, this documentary offers a reminder of some of the darkest moments of the Nazi reign of terror. Despite overwhelming risks to his own safety, Edelman (an active member of the Jewish political party BUND) was nothing but courageous in using his position as an hospital messenger to help hundreds of would-be murder victims to escape from the yard, underground, of their imprisonment. With the most haunting dirge-like music done on strings that I have ever experienced in a showing of a documentary film anywhere, *Chronicle* demonstrates a natural, luminous quality of man's exhortation to man: never forget. (80 minutes, Poland)

Done by John Akomfrah of Britain, a member of the very enterprizing group known as The Black Audio Film Collective, *Seven Songs for Malcolm X* is scathingly fresh in a way. It very finely explores Malcolm X's own personal, political evolution as a champion for social change. There are interviews with his widow, brother, and friends who recall with deep honesty the Malcolm they knew. In a sense this documentary is far more revealing of the man and his feelings than Spike Lee's tiresome commercial effort of the same man. Lee also appears and gives an intelligent insight into Malcolm X's memory reflecting about what he meant to people and what he wished for others. (55 minutes, UK)



Un sourire incertain

Bernard Lévy

Des quelques centaines de photos d'elle-même qu'elle possède, elle en préfère une. Elle n'aime que celle-là. Pourquoi ce choix exclusif? « Sans doute parce que l'image qu'elle donne de moi n'est pas ressemblante », se dit-elle.

C'est bien elle, elle le constate clairement, dont le portrait est reproduit en miniature sur le carton semi-lustré de huit centimètres sur dix centimètres qu'elle pince entre ses doigts. «C'est toi», lui dirait un ami ou un parent proche à qui elle montrerait la photo; après un temps d'arrêt, il ajouterait comme pour river son opinion : «indiscutablement toi». Quelqu'un de plus éloigné, un collègue de bureau par exemple, hésiterait encore moins : «Aucun doute, c'est vous!» s'écrierait-il, spontanément. Elle resterait silencieuse. «C'est tout à fait vous!» insisterait son interlocuteur en levant, tour à tour, les yeux vers elle et vers la photo pour comparer son visage de chair à celui de papier bristol, l'original à la reproduction. Elle ne serait nullement étonnée par ces affirmations si assurées car elle est seule à considérer que ce cliché ne lui ressemble pas.

Elle ne nie pas que cette photo restitue un moment qu'elle a vécu; il est très précisément égal à 1/250e de seconde. Moment extrêmement court qui reflète l'image d'elle-même qu'elle aurait aimé donner non pendant une fraction de seconde mais toute la durée de sa vie.

Elle regarde la photo qui lui renvoie l'exiguïté d'un instant si fugace que personne ne l'a partagé avec elle : pas même le photographe trop préoccupé par le réglage de l'appareil, ni les témoins de ce déclic sans apprêts particuliers : un anniversaire? une promenade dans un parc? Ni l'un ni l'autre. Elle se souvient certes parfaitement de l'occasion de ce cliché. Mais elle ne veut pas se la rappeler; elle ne veut pas accorder aux circonstances qui l'entouraient une attention qui la détournerait du mystère que représente pour elle cette image d'elle-même qui ne lui ressemble pas et à laquelle elle aurait souhaité complètement adhérer.

Contre son gré, la photo la renvoie trente ans en arrière et la projette sans effort et sans heurt à bord du train où... Trente années défilent à la vitesse du clignement de ses yeux. Trente années invisibles et muettes s'immobilisent sans erreur et oscillent doucement dans l'encoche de 1/250e de seconde d'un après-midi précis du mois d'août mil neuf cent soixante-quatre.

Elle détruirait volontiers toutes les autres photos d'elle. Est-ce parce qu'elles sont toutes si semblables qu'elles banalisent sa personnalité? Est-ce parce qu'elles comportent des défauts? Est-ce parce qu'elles évoquent de tristes souvenirs? Ces questions qu'elle se pose tournent autour d'un unique sujet : la seule photo qu'elle aime...

Est-ce bien la photo qu'elle aime ou n'est-ce pas plutôt la personne dont le portrait s'étale en format dix sur huit? Or cette personne, indiscutablement, c'est elle. *« Tu es vraiment très bien sur cette*

photo», lui ont dit mille fois parents et amis sans se rendre compte qu'ils lui déclaraient ainsi implicitement que sur tous les autres clichés elle n'est pas bien. Il lui arrive de songer quelquefois que tous ses proches la trouvent sans charme, sans caractère, peut-être même laide et repoussante sauf sur cette unique photo d'elle qu'elle aime, que tout le monde aime : sur cette photo, elle est bien, elle est très bien. Elle est différente. Elle est une autre. Étrangère à elle-même.

«Ainsi pendant 1/250e de seconde ai-je été autre...» Dubitative, elle délibère : «un appareil photo aurait réussi à capter une image de moi qui ne me ressemble pas...» À moins que ce ne soit exactement le contraire.

Dans la vie de tous les jours, elle est toujours — elle n'aime pas dire continûment — comme sur le cliché si réussi; hélas, aucune autre photo n'est jamais parvenue à rendre cette image si franche et si juste d'elle. Elle en déduit que les appareils doivent la trahir avec la complicité des photographes qui décrètent tous qu'elle n'est pas photogénique. Il n'existe qu'une exception.

«Une fois, un amateur est arrivé à faire coïncider sur papier ce qui de moi est moi, ce qui en moi est moi». Elle hoche la tête.

Elle revient à un vieux soliloque : «Toutes les photos que j'ai de moi sont donc ratées. Elles ne renvoient de moi que les intervalles où je suis hors de moi; une seulement offre une image de moi telle qu'en moi-même je suis.» Elle fait une pause et rectifie : « Telle qu'en moi-même j'ai été. » Elle a effectivement dû être la jeune femme dont, sur le rectangle semi-rigide qu'elle tient devant elle, le vent hâle le visage et ondule les cheveux; l'éblouissement du soleil plisse un peu ses yeux et tire de ses lèvres un sourire... Personne n'a su décider la nature de ce sourire. Elle s'est risquée à le qualifier; elle parle en l'évoquant d'un sourire incertain.

Elle ne veut pas se souvenir mais le souvenir s'impose à elle. Elle se rappelle. Dans le train... le couloir presque désert... ses avant-bras posés sur le rebord de la fenêtre un peu au-dessus des seins... la vitre à demi baissée... la vitesse du paysage... le flou des champs... la lumière de l'après-midi... elle inclinait parfois la tête, le menton et les joues frôlant ses mains... et sur sa gauche, à deux ou trois compartiments de distance, ce jeune homme avec son Fujica qu'il armait comme un fusil... il épaulait... elle entendait distinctement, par-dessus le grondement métallique et régulier du train, le chuintement presque musical qui accompagne chaque décharge : l'ouverture et la fermeture de l'obturateur... elle avait remarqué le jeune homme...À quoi pensait-elle? À Paris... au bureau... aux vacances... à ses enfants... à son mari... Elle était mariée alors.

Le photographe l'observait. Elle faisait semblant de ne pas le voir. Elle faisait toujours semblant de ne pas voir ceux qui l'aimaient. Ainsi, par amour — pourquoi pas? — ou parce qu'il la désirait, un inconnu a pu discerner sa feinte distraction, percevoir et lire sur ses traits le refus qu'elle tentait de masquer, de se savoir belle et convoitée. Le photographe a saisi au vol... quoi? Sur la photo, son regard se détourne mais n'a pas encore eu le temps de fuir au loin. C'est le regard qui n'autorise aucune parole puisqu'un mot suffirait à le ramener à l'à-propos conventionnel des relations entre un homme et une femme qui ne se connaissent pas.

Mais justement est-elle si différente ainsi révélée à elle-même et à la curiosité de tous ceux qui ont tenu la photo entre leurs doigts? Elle est probablement la seule à savoir que non. Cette photo est la seule qui donne une fidèle image d'elle-même. Fidèle? «Idéale!» rétorquent ses amis. L'écart n'est pas si grand: se reprocherait-elle sa ferveur si entière à son « idéal »?

Ce moment fugace dure encore. Il naîtra, resurgira et se prolongera à volonté pour qui regardera ce cliché. Certes, on la reconnaîtra. « Oui, c'est bien toi » lui répétera-t-on. Elle ne sera pas dupe. Les gens lui adresseront cette petite phrase non pour la rassurer, non pour lui rappeler avec nostalgie qu'elle a été belle et qu'elle l'est encore mais pour affirmer à haute voix que leur mémoire est toujours claire ou que leur vue n'est pas trop mauvaise; en somme, ils se rassureront eux-mêmes. Quant aux plus jeunes, ils attesteront ainsi sans vergogne de leur perspicacité, de leur aptitude à l'imaginer, c'est-à-dire à la voir enfin telle qu'elle n'est pas et surtout telle qu'elle n'est plus.

Oui, c'est bien elle. Elle toujours. Elle, même quand elle aura vieilli, beaucoup vieilli. «Image telle qu'en moi-même j'ai été», murmure-t-elle. Mais ce n'est pas le plus important. Tout comme il importe peu qu'elle ait été sur un bateau ou dans une rue de Paris au moment du déclic. « Vous m'enverrez la photo et son négatif, n'est-ce pas ? avait-elle ordonné d'autorité au jeune homme dans le train. Je n'aime pas que l'on me photographie.

— Je vous les apporterai, si vous voulez.»

Elle lui avait donné son adresse. Il avait glissé la photo sous sa porte. Sans un mot. Il avait eu peur d'elle. Elle ne l'a donc pas revu.

Elle serre le cliché entre ses doigts. On la reconnaît puisqu'elle ressemble à l'image reproduite. Mais elle sait qu'un jour, quelqu'un en observant la photo demandera: «Qui est-ce?» Et puis un jour viendra, un peu plus éloigné, où des gens inconnus, des gens qui ne se connaîtront pas, regarderont la photo sans poser la moindre question à propos du modèle. Ils déclareront simplement: «c'est une belle photo», sans savoir pourquoi, sans pouvoir dire pourquoi.

Elle ne peut supporter cette idée. Elle déchire la photo.

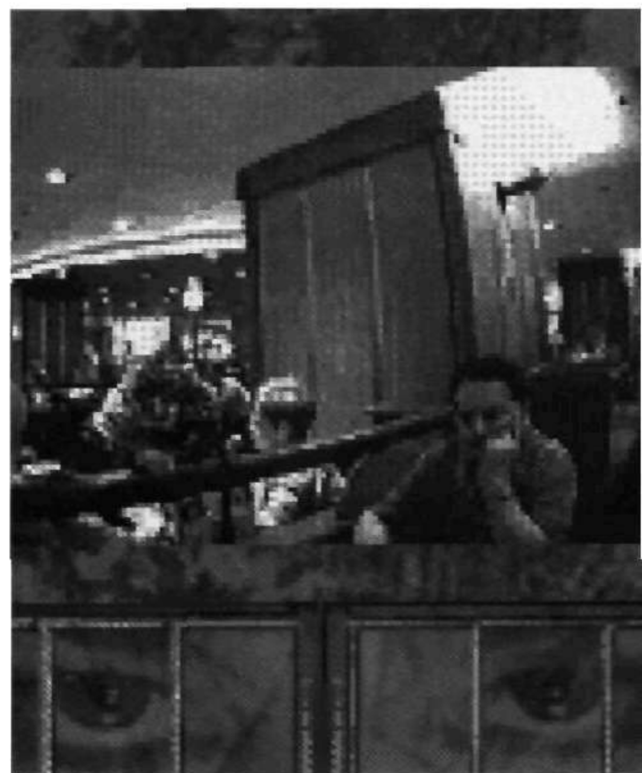
Des années ont passé. Hier, le photographe lui a téléphoné: «Votre photo est dans le journal», lui a-t-il appris. Elle est stupéfaite. Il lui explique: il a gagné un concours... les plus belles femmes du siècle... seuls les clichés sans retouches étaient admissibles... Elle ne comprend pas très bien : ne lui avait-il pas remis la seule épreuve qu'il avait tirée d'elle avec son négatif ? Aurait-il conservé un double de la photo ? Il poursuit: l'idéal féminin du XXe siècle... des centaines de concurrents... un concours international... des millions de lecteurs sollicités par des magazines à grande diffusion... ils ont voté... ils ont choisi... ils l'ont choisi de préférence à des photos d'actrices mythiques... elle les a toutes supplantées en mystère et en beauté... elle va devenir célèbre... Il s'arrête de parler. Elle ne dit rien. Il rompt le silence: «Ça n'a pas l'air de vous faire plaisir...

— Ne vous avais-je pas dit que je n'aime pas me faire photographier?» Il demeure interdit. Elle raccroche.

En effet, sa photo est dans le journal. Dans plusieurs journaux même. Exceptionnellement, on trouve inseré dans leurs pages un cahier en papier glacé. Elle lit :«... ce portrait constitue une réussite technique extraordinaire. Il est principalement le fruit d'un montage réalisé en studio au prix d'une prodigieuse sophistication visant à reconstituer le naturel d'une prise de vue dans un train en marche... Une œuvre d'art : le clair-obscur du wagon apaise la lumière farouche d'un après-midi d'été. La vitre laisse miroiter quelques rayons indociles. Leurs pointes ricochent sur la chevelure dont elles flattent l'ondulation. L'éclairage enfin donne au teint de la jeune femme un sauvage velouté...» Prose de journaliste au réalisme surprenant et convaincant. Elle jette le journal.

Les propos du photographe reviennent à son oreille: «elle les a toutes supplantées en mystère et en beauté», «elle va devenir célèbre». Il n'a pas précisé s'il parlait d'elle ou bien de la photo.

À cet instant, elle sait que passe sur son visage l'éclat sombre et furtif d'un sourire incertain. Mais aucune photo n'en témoignera jamais. ◤



L'occhio pineale e il

Mario Perniola

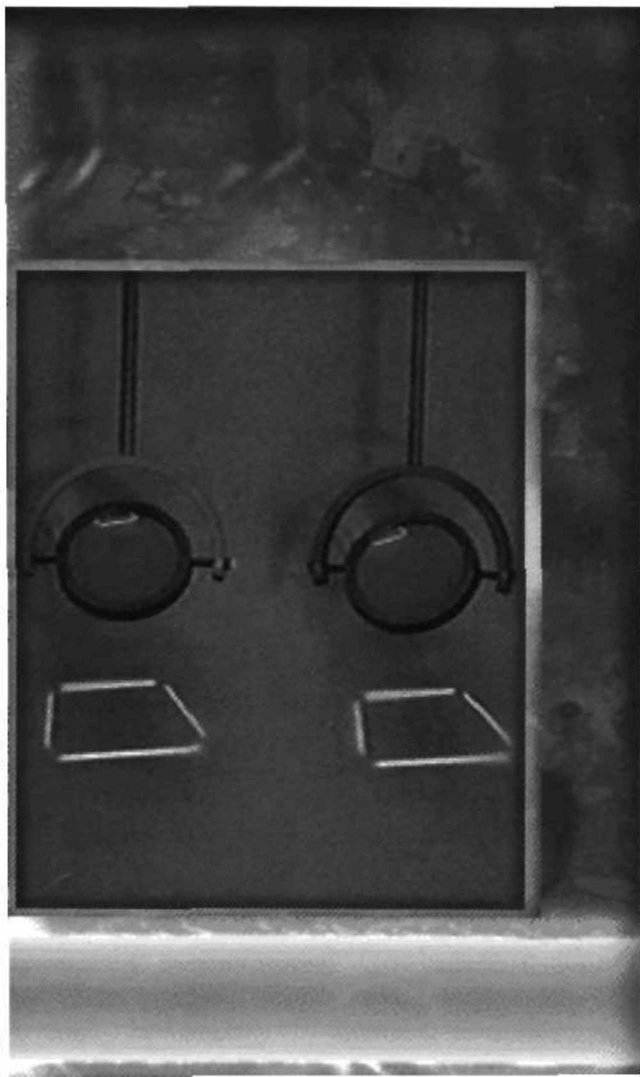
Perché sessualità e bellezza sembrano inseparabili? Perché la visione di un bel corpo suscita di solito un interesse che corre verso l'eccitazione erotica o verso la sublimazione estetica? Su cosa si fonda il legame tra l'immagine di un corpo armonioso e l'attrazione sessuale? Quali presupposti teorici tengono insieme la forma e la vita, l'organismo e l'animazione, l'esperienza dei sensi e il fervore vitale? Siamo così abituati a considerare come ovvia l'associazione tra sessualità e bellezza, tra esercizio dei sensi e bella apparenza, che releghiamo automaticamente nella perversione e nella depravazione tutto ciò che esula da questo schema.

In realtà questo modo di pensare non è affatto universale; esso è stato istituito da Platone e riaffermato dal neoplatonismo, i quali hanno appunto identificato il bene con il bello: ne è derivata una concezione etico-estetica dell'esistenza all'interno della quale la bellezza sensibile è apprezzata come un momento, un gradino nell'ascesa verso una bellezza spirituale trascendente e metafisica.

Nemmeno i romantici e i decadenti hanno messo in pericolo l'organicismo etico-estetico. È vero che i romantici hanno sottolineato l'importanza del brutto nell'esperienza dell'arte e del sesso: l'orrendo, il diabolico, lo spettrale, il pauroso e il doloroso, insomma i vari aspetti del negativo, hanno trovato un riconoscimento, ma, con alcune significative eccezioni, la protesta romantica contro l'idea di bellezza neoclassica è stata convogliata in una sensibilità spiritual-vitalistica che ha riaffermato e consolidato il primato dell'organico sull'inorganico, dell'animato sulla cosa.

In realtà indipendentemente e contro questa concezione etico-estetica, c'è sempre stata un'altra sensibilità che è eccitata dall'esperienza della cosa senziente, per così dire, dal sex appeal dell'inorganico. Manifestazioni di tale sessualità inorganica si possono trovare nell'età barocca: Walter Benjamin è stato il grande interprete di una esperienza del corpo come alcunché di inorganico; le frequenti similitudini, tipiche della pœsia barocca, del corpo con l'alabastro, la neve, le gemme, esprimono appunto questo sentire, che si affaccia nella pœsia moderna soprattutto con Baudelaire. Ma, a mio avviso, la sessualità inorganica è una caratteristica essenziale della nostra età, cioè di quell'età aperta dagli anni Settanta. È da allora infatti che all'interno di tutte le arti (della musica, dell'architettura, delle arti figurative, della letteratura e del teatro) si afferma un tipo di sessualità completamente differente da quella naturale. Mentre la sessualità naturale è organica, orgastica, fondata sulla differenza dei sessi, guidata dal desiderio e dal piacere, la sessualità inorganica è invece neutra, artificiale, sospesa in una eccitazione astratta ed indefinita, sempre disponibile e priva di riguardo nei confronti della bellezza, dell'età e in generale della forma1. Essa è perversa, non tanto perché è riconducibile ad una perversione specifica (sadismo, feticismo, necrofilia), ma perché træ eccitazione da stimoli del tutto inadeguati.

Nell'orizzonte aperto dalla sessualità inorganica si collocano un gruppo di testi di Georges Bataille che ruotano intorno all'idea dell'"occhio pineale", cioè di un terzo occhio aperto alla sommità del cranio, posto perpendicolarmente rispetto al sole e alla volta celeste. Questo occhio è in realtà cieco, perché abbacinato dallo splendore dei raggi solari: esso appare a Bataille simile ad un ano, ad un "organo sessuale di una sensibilità inaudita"2, ed è perciò definito come "l'ano solare". Perché questa fantasia a prima vista assurda, ridicola, strampalata, ci sembra connessa con l'esperienza di una sessualità inorganica? Innanzitutto è significativo che ad essere



Le sex appeal de l'inorganique

Le concept de plaisir a vieilli, de même que celui de vitalisme et d'esprit. Nous aspirons à une sexualité neutre et suspendue qui nous approche des choses plus que des êtres humains en chair et en os.
Toutefois ce qui compte le plus est notre recherche continuelle de sensations extrêmes et d'expériences radicales. Le philosophe italien Mario Perniola nous propose sous le titre L'œil pinéal et la sensibilité astrale une intrigante réflexion à partir de l'idée d'œil pinéal, avancée par Georges Bataille. « Pourquoi, s'interroge Perniola, sexualité et beauté semblent-elles inséparables? Pourquoi la vision d'un beau corps suscite-t-elle habituellement un intérêt qui nous amène vers l'excitement érotique ou vers la sublimation esthétique? Sur quoi se fonde le lien entre l'image du corps harmonieux et l'attraction sexuelle? Quels sont les présupposés théoriques qui relient la forme et la vie, l'organisme et l'animation, l'expérience des sens et la ferveur vitale?» Ce texte provoquant et riche de stimulations nous incite à la lecture du livre Il sex appeal dell'inorganico consacré à l'exposition de la théorie de la sexualité inorganique, que Perniola vient de publier en italien chez Einaudi de Turin et qui paraîtra en anglais en 1995.

sentire astrale

collocato sulla cima della calotta cranica sia proprio un ano, e non un pene o una vulva: questa scelta mette subito da parte la sessualità naturale fondata sulla differenza dei sessi, sul maschile e sul femminile, e spalanca all'esperienza un territorio nuovo, irriducibile non solo alla differenza sessuale, ma anche alla pratica della pedicazione. Infatti l'ano solare non si apre ad una penetrazione, ma ad una visione: esso "è un occhio speciale per il sole"3 che tuttavia non vede, perché accecato dal bagliore dell'astro. Si esclude così già subito la dicotomia attività-passività e ci si apre ad un sentire che `e insieme quanto mai astratto ed estremamente sessaule, speculativo ed ipereccitato. L'ano solare coincide infatti con la famosa ghiandola pineale, che nella teoria di Cartesio, rende possibile l'azione scambievole tra l'anima e il corpo: tuttavia mentre Cartesio pone la sua ghiandola pineale nel punto più interno del cranio, nella versione di Bataille essa emigra verso la calotta cranica, secondo un movimento di esternazione che è quanto mai significativo. Resta tuttavia comune a Cartesio e a Bataille l'idea che l'organo pineale sia connesso con l'equilibrio, che sia qualcosa di sospeso suscettibile di percepire le minime variazioni. L'occhio pineale ci introduce così in un vedere cieco che non dipende dall'esercizio del senso della vista e che è perciò proprio opposto alla maniera in cui Platone si immagina che l'intelletto veda le sostanze eterne che costituiscono il mondo dell'essere. Infatti le idee platoniche sono immagini viste con l'occhio della mente, mentre l'esperienza dell'occhio pineale è aniconica; essa esclude la comparsa di una forma, sembra vuota come uno specchio che non riflette nulla, e tuttavia assicura la percezione di uno splendore accecante. Questo splendore non è tuttavia quello della luce, del cielo cristallino simbolo dell'essere, come nell'estetica mediœvale. Esso ha qualcosa di fetido, di putrido: è una fantasia escremenziale! L'occhio pineale è lo sfolgorare di un ano portato alla sommità del capo; esso è associato allo sterco, all'oro e al denaro; è un ossimoro che unisce le caratteristiche della cosa più spregevole e della cosa più preziosa, che unisce in modo indissolubile la massima irrilevanza e il massimo valore. Entrambi, l'escremento e l'oro, lo scarto e la quintessenza, sono insieme concreti ed astratti, sensibili e mentali, sessuali e filosofici. L'ano solare è l'emblema di una philosphia sexualis che si è finalmente liberata dal formalismo etico-estetico; è l'emblema di un'eccitazione neutra, impersonale, inorganica, che è insieme sessuale e filosofica.

L'occhio pineale sembra qualcosa di simile ad un ano vedente o ad un occhio tattile, ma in realtà non è né l'uno né l'altro, perché non implica né una visione, né una percezione tattile: Bataille descrive un sentire che è quasi indipendente dai cinque sensi, che è la loro parodia, il trasferimento delle loro sensazioni non verso contenuti nuovi, ma verso nuove condizioni a priori della sensibilità. Questo sentire postumano non garantisce un nuovo vedere né un nuovo toccare, ma inaugura un sesto, un settimo, un ottavo senso, infinite nuove facoltà di ricevere impressioni e di esperire sensazioni che sono irriducibili ai cinque sensi tradizionali. Ora il fulcro su cui si impianta questp nuovo sentire non è più l'uomo, ma la cosa: "una vettura, un orologio o una macchina da cucire possono essere ugualmente accettati come principio generatore"4. Ovviamente queste cose non sono scelte per le loro caratteristiche formali o oggettuali: "un seminarista, l'odore delle uova marcie, gli occhi abbagliati dei giudici" possono assolutamente alla stessa maniera costituire il punto d'appoggio di un'eccitazione sessuale. Ma - attenzione! - non sono feticci dell'eccitazione sessuale mia, tua o sua, insomma di un soggetto: la sessualità inorganica non è il feticismo. Qui il soggetto è dissolto: steso a letto accanto ad una ragazza, io non so perché sono me stesso invece del corpo che tocco, e questa ragazza mi è altrettanto estranea quanto la porta o la finestra. Nel sex appeal dell'inorganico non siamo noi che sentiamo le cose: l'eccitazione nasce dal fatto che noi ci sentiamo trasformati in cose che sentono, che si danno, che prendono. Tutto questo si accompagna ad

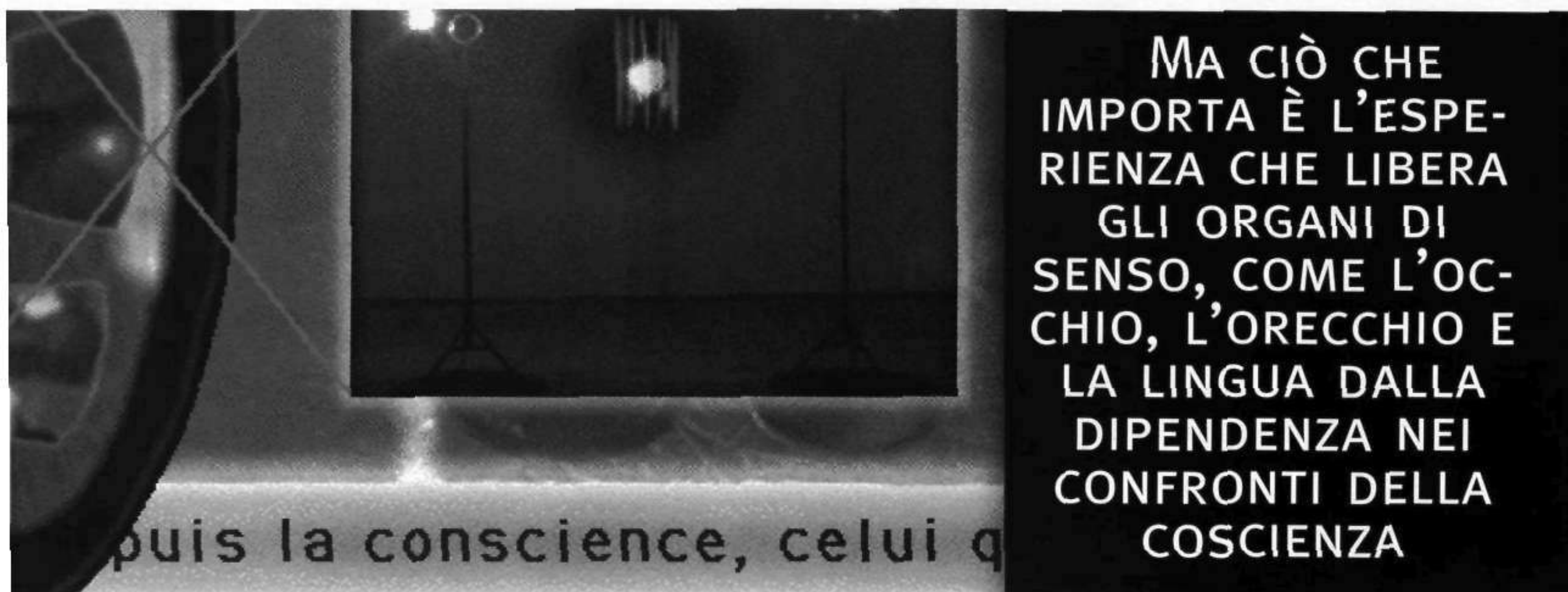
QUESTO SENTIRE POSTUMANO NON GARANTISCE UN NUOVO VEDERE NÉ UN NUOVO TOCCARE, MA INAUGURA UN SESTO, UN SETTIMO, UN OTTAVO SENSO, *INFINITE NUOVE FACOLTÀ DI* RICEVERE IMPRESSIONI E DI ESPERIRE SENSAZIONI



un'esperienza cosmica che coinvolge l'intero pianeta: la crosta terrestre viene sessualizzata; le montagne e i mari, le protuberanze e gli avvallamenti, i rilievi e gli anfratti acquistano una valenza sessuale che appartiene per eccellenza al sex appeal dell'inorganico, del minerale, del non vitale. Tuttavia il cosmo intero sente ed è agitato e sconvolto da un'eccitazione che trova il suo apice nei vulcani, ani del mondo che rigettano escrementi infuocati e arroventati come i raggi del sole. Su questa esperienza si innesta la parola e l'idea di Jésuve, parola composta di je e di Vésuve, nel quale si incontrano la forza espulsiva dell'ano e lo splendore del sole, l'energia smisurata della terra e la facoltà di un sentire che si è reso autonomo dal soggetto e dalla coscienza. La scoperta della cosmicità dell'esperienza sessuale inorganica non porta tuttavia al panteismo in cui tutto si rappacifica con tutto in una superiore unità, né ad un ilozoismo conciliante che abbatte la barriera tra la vita e la non vita, trovando ovunque le manifestazioni della prima. Il pensiero di Bataille è animato da una tensione polemica, oppositiva, contestatrice che si esprime nella nozione di eterologia: l'ano solare, la sessualità inorganica è inconciliabile con la sessualità naturale, omogenea, fondata sul principio dell'utilità, sulla subordinazione al piacere, all'orgasmo, alla soddisfazione dei desideri; se l'eccitazione sessuale fosse solo un bisogno animale, essa non potrebbe essere infinita, infinitamente dirompente e sfolgorante, autonoma e sovrana. L'occhio pineale inaugura il sentire della cosa, cioè una eterofenomenologia,

nella quale l'esperienza sensoriale ed emozionale si stacca dalla soggettività umana. Bataille descrive proprio questo movimento che porta l'uomo a gettare i propri sensi al di fuori di se stessi, a cavarsi gli occhi, come Edipo, a tagliarsi un orecchio come Van Gogh, oppure a troncarsi la lingua con i denti e a sputarla sulla faccia di un tiranno, come Zenone d'Elea. Bene immaginiamo che quest'occhio, questo orecchio, questa lingua continuino a vedere, a sentire, a muoversi. Cosa faranno mai?

Nel racconto *Histoire de l'œil*, l'occhio cavato dal capo di un prete sacrificato dalla criminale libidine di Simone, viene da lei introdotto nella propria vulva. In un altro testo dello stesso periodo Bataille racconta che Van Gogh mandò il suo orecchio mozzato ad una prostituta. E la lingua di Zenone? Perché non immaginare che la lingua di Zenone d'Elea, divenuta autonoma, s'infili nell'ano del suo amante, lo attraversi e percorra le sue viscere, facendolo fremere e tremare, scuotendo la sua staticità: l'idea che il centro della gravità di un Apollo callipigio si trovi nel suo culo e che esso sia sconvolto dalla lingua di Zenone, può sembrare bizzarra e di cattivo gusto. Ma ciò che importa è l'esperienza che libera gli organi di senso, come l'occhio, l'orecchio e la lingua dalla dipendenza nei confronti della coscienza, e che attribuisce loro la facoltà di muoversi e di sentire in modo indipendente e perfino contrario alla volontà del soggetto: così una lingua che ha predicato l'immobilità dell'essere si prende la rivincita nei confronti del proprio detentore ed inaugura all'interno di un ano solare una sua eterologia, un suo discorso che si manifesta non mediante parole destinate all'ascolto, ma attraverso sensazioni neutre, inorganiche, non spirituali, non vitali, nuove rispetto a ciò che finora hanno dato all'uomo i suoi cinque sensi. Il coito polimorfo, evocato da Bataille è altro, differente, rispetto alla sessualità asservita al piacere e al desiderio, alla bellezza e alla vita. È stato Schelling il filosofo che ha considerato il sentire astrale come la prima forma di religione attribuendola ad un popolo arabo preislamico, i Sabei o Zabei, assai poco conosciuto anche oggi. Contrariamente all'interpretazione naturalistica del culto stellare, Schelling sottolinea il carattere non visivo, e tantomeno intellettuale, dell'esperienza astrale: l'astro è per definizione proprio ciò che non può essere visto e che tuttavia non è affatto una rappresentazione soggettiva o interiore. anzi ciò che caratterizza l'elemento astrale è proprio la sua estraneità rispetto alla coscienza: esso introduce in un modo di essere che è privo di essere-per-sé, che aliena, sradica, estirpa l'uomo da se stesso, lanciandolo in un sentire cosmico incapace di cogliere una qualsiasi forma. Esso dunque sta agli antipodi dell'idolatria, che consiste nell'adorazione delle immagini sacre, di divinità dotate di un'identità formale: nessun simulacro, nessuna figura compare in questa religione che Schelling definisce appunto col nome di "zabismo". L'aniconismo astrale non ha tuttavia nulla a che fare con un'intuizione pura dell'unità spirituale di Dio: nello zabismo, l'uno è estrovertito e stravolto, si espande al di fuori del centro e copre l'intera estensione del cosmo. Ma questo spazio è indifferenziato e, pur essendo tutto occupato, appare deserto, e tuttavia animato da un moto incessante, sottoposto ad una tensione continua, coinvolto in una eccitazione indescrivibile in termini biologici o naturalistici.



Lo zabismo esercita un potere reale e totale sugli uomini, i quali sono interamente posseduti, dominati, soggiogati dall'elemento astrale, che impera su di loro come una potenza estranea ed impersonale; governati da questo cieco potere, essi tuttavia non hanno coscienza del loro asservimento: "schiavo si sente - scrive Schelling - solo chi sia dominato da due potenze e sia in dubbio tra l'una e l'altra. Tutto ciò che è deciso è libero"5. Lo zabismo ci introduce perciò in un modo di essere che è libero prima ancora della libertà, in uno splendore che prescinde dall'incanto della vita mondana molteplice e variegata. Così il paradosso dello zabismo è uguale a quello dell'occhio pineale: noi siamo introdotti in un'esperienza che è insieme astratta senza essere intellettuale e che è concreta senza appoggiarsi su uno dei cinque sensi; che è insieme sfolgorante e cieca, eccelsa ed annichilante. Schelling descrive gli Zabei come un popolo nomade, senza patria e proprietà fissa, stranieri sulla terra, in potere di una forza estranea, senza coscienza di se stessi: abitanti del deserto, essi si muovono in estensioni sterminate, diretti da una forza astrale che li domina e li mantiene perennemente in uno stato di purezza e di integrità, in una specie di cosmica transe, che è ignara tanto dello spirito quanto della vita. È a questo sentire cosmico che possono essere ricondotte molte pagine delle opere letterarie di Bataille, nelle quali sessualità impersonale e inorganicità astrale sembrano indissolubilmente congiunte. L'esperienza che dà il titolo al suo romanzo *Le bleu du ciel* può essere considerata come uno sviluppo del sentire dell'occhio pineale: il cielo stellato sembra connesso all'avvento di qualcosa di impossibile, che tuttavia improvvisamente diventa effettuale, si realizza e si compie: "Quand'ero un ragazzo amavo il sole: chiudevo gli occhi e attraverso le palpebre, era rosso. Il sole era terribile, faceva pensare ad un'esplosione: non c'era nulla di più solare del sangue rosso che scorreva sul lastrico, come se la luce esplodesse ed uccidesse?"[6] ◤

1. *La teoria della sessualità inorganica è esposta nel mio volume Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.
2. Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal, in Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970-88, vol. II, p. 15.
3. Ivi, p. 15.
4. Id., *L'anus solaire, in Œuvres Complètes*, cit., vol. I, p. 82.
5. Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Mythologie, in Sämmtiche Werke*, Stuttgart, Cotta, 1856-61, vol. XII, Vorlesung IX. *Sui caratteri del sentire astrale* cfr. Luigi Pareyson, *Lo stupore della ragione in Schelling, in Aa. Vv.*, *Romanticismo, esistenzialismo, ontologia della libertà*, Milano, Mursia, 1979, pp. 137-180 e il mio saggio Un'estetica dell'eccesso, in Rivista di Estetica, 1993, n. 40-41.
6. Georges Bataille, *Le bleu du ciel, in Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 455.

La rentrée romanesque


Paule Constant

CLAUDE BRAMI
Mon amie d'enfance

PAULE CONSTANT
La fille du Gobernator

RÉGINE DETAMBEL
Le jardin clos



Régine Detambel

RÉJEAN DUCHARME
Va savoir

COLETTE FELLOUS
Midi à Babylone

ANNE GROSPIRON
L'empyrée

PHILIPPE LABRO
Un début à Paris


Jean Rolin

JEAN ROLIN
Cyrille et Méthode
Joséphine

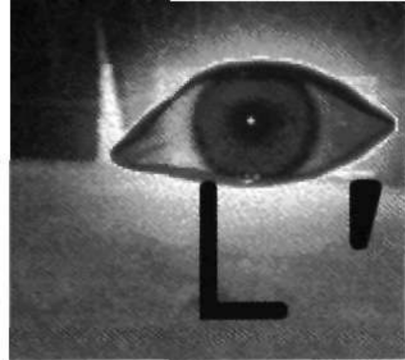
DANIÈLE SALLENAVE
Les trois minutes du diable


Philippe Labro

nrf

GALLIMARD

Affiche d'intérieur. Imprimée en France. 08/94.



L'écran-télé oeil inverse d'un corps électrique

À la mémoire de Jacques Ellul (1912-1994)

Christian Roy

Si les yeux sont le miroir de l'âme, il faut pour garder la nôtre oser affronter le regard de la Méduse qui dès le berceau nous la dérobe et nous transforme en pierres ne vivant que par lui. Ce regard aveugle d'une entité insaisissable et omniprésente a pour organe l'écran-télé au centre de nos foyers, remplaçant le chaud éclat du feu des origines humaines par la lueur glauque d'une réalité post-humaine.

Alors que le miroir est clarté, l'écran fait obstacle à la lumière — *mais c'est lui qui désormais seul nous éclaire de la phosphorescence* mortuaire des ténèbres, comme si un essaim planétaire de feux follets, cohérent et intelligent dans son grouillement vermiculaire, s'était substitué à la lumière solaire comme guide et source de la vie des hommes. Ces froids feux de folie sont autant de facettes d'un seul œil, d'organes du même corps électrique par où passent puissance et conscience au temps où l'homme n'est plus que « l'organe sexuelle de la machine », comme a pu dire Marshall McLuhan. C'est son intuition anthropologique que j'entends développer ici jusqu'à ses ultimes conséquences, dans une anatomie métaphorique et clinique de *l'écran-télé comme œil de l'entité sans nom, à base technique, qui* refaçonne à son image la réalité humaine déjà supplantée.

Quand on ressasse le cliché du «village global», c'est généralement sans mesurer les implications anthropologiques d'un tel changement d'échelle, qui est en même temps une mutation qualitative. En effet, l'abolition des distances est fonction de l'émergence d'un prolongement électrique planétaire du système nerveux. La conscience mythique du village tribal en culture pré-alphabétisée était celle d'un corps collectif formé à même l'unité psychosomatique d'un commun rapport fonctionnel et rituel au monde dans des conditions de proximité *physique qui en délimitaient l'extension. Si les institutions des* civilisations de l'écrit ont rendu possibles les rapports éthiques entre individus indépendemment de la proximité, ce fut au péril de la cohérence spirituelle d'une communauté psychophysique. Mais voici que les médias électriques viennent bouleverser les données de ce processus de dissociation qui avait atteint son apogée à l'ère de l'imprimerie et de l'industrie. Cette civilisation moderne avait privilégié la vision, sens de la distance, et supplanté les cultures orales de la proximité. Or les médias électriques se rapprochent paradoxalement de ces dernières en permettant un rapport immédiat et physique, ni institué *ni symbolique, à ce qui est au loin, hors du champ de la présence.*

La *télé-vision*, vision à distance, est le lieu par excellence de ce nouveau mode d'être abolissant l'espace et le temps. Pour McLuhan, en dépit des apparences, elle est avant tout un médium *tactile*. L'état social qu'elle fonde est caractérisé par l'immédiateté physique des perceptions du lointain, passant outre au cadre existentiel où peuvent se distinguer le proche et le lointain — où se pose la question de la présence et de l'absence. La conscience se structure dès lors en fonction de sa continuité proprement somatique avec un univers de perceptions médiatiques, indépendant de la condition humaine comme *celle d'un être situé — fini et hanté par l'infini. Dans la civilisation tac*tile de l'image, l'espace qui permet le regard, et donc la rencontre, est aboli. Il est remplacé par les synapses du système nerveux planétaire en lequel celui de l'homme s'est non seulement prolongé selon McLuhan, mais bel et bien recentré dans sa périphérie, dans son extension indéfinie, *orbitalisé* (comme dit Baudrillard) autour d'un monde circonscrit par le regard des satellites. Ce sont eux qui fournissent l'armature de cette « nouvelle chair », c'est-à-dire du hideux Plérôme d'une religion cathodique de l'impersonnalité, salué par David Cronenberg dans la conclusion apocalyptique de son film *Vidéodrome, sous l'influence de son compatriote canadien McLuhan.*

Dans leur foulée, j'entends procéder à la dissection de l'organe physique où se reflète l'âme inhumaine/trop humaine de ce nouveau corps électrique. Si c'est bien comme son globe oculaire qu'il faut considérer l'écran-télé, une coupe latérale nous révèle des similitudes structurelles avec l'œil humain, qui ne font que rendre plus troublantes de profondes différences fonctionnelles. On y trouve ainsi une rétine qui transforme les électrons en photons pour les projeter vers l'extérieur, au lieu de capter la lumière de l'extérieur pour en transmettre

l'information au cerveau en signaux électriques via le nerf optique. À celui-ci correspond le canon électronique de l'écran-télé, mais c'est ici du nerf lui-même que provient l'information; c'est sur le système nerveux qu'ouvre la pupille de la télé, d'où se projette sur l'intérieur de cet œil, plaqué sur l'ouverture du monde, l'imaginaire délocalisé d'un réseau électronique global. L'œil de la télé ne s'ouvre pas sur le monde, mais sur le pouvoir de représentation du corps électrique, sur le fait brut de la communication, qui se représente à lui-même par cet organe en un flot d'images de contenus indifférents; le médium lui-même n'est-il pas le seul message, celui de la modernité, tel que traduit par Heidegger : la conquête du monde comme image? Car l'image-télé ne révèle pas le monde, mais l'enfouit dans sa représentation en occultant notre présence à lui. La télé se représente à elle-même la représentation. Son écran est un œil aveugle qui ne veut pas voir, conçu pour tirer d'une déjection inépuisable d'énergie nerveuse la stimulation tactile continuelle des phosphènes qui lui tiennent lieu de vision et d'imaginaire.

Cet auto-érotisme du regard-télé procure un plaisir morne mais fiable, qui dispense à bon marché de l'angoisse d'affronter l'espace, le silence, l'Autre. C'est à lui que nous convie le picotement épidermique d'une chair lumineuse et bienheureuse, celle du corps électrique sans organes auquel l'écran-télé nous agrège dès qu'il entre dans notre champ visuel, allant au-devant de nos nostalgies fœtales dans les zones les plus primitives de notre système nerveux, et passant outre à tout ce qui dépasse de nous dans l'espace du réel, soit à l'esprit. Tuer le temps et abolir l'espace sans avoir recours à lui, c'est une aubaine dont l'habitude contractée dès l'enfance refaçonne toute la conscience. Plus exactement, cette seconde nature est désormais la première, ayant pour elle l'évidence autogénérée du désir pris pour la réalité; une fois qu'on y a goûté, quel crédit apporter à une humaine nature instantanément soluble au contact d'une fiction bien plus convaincante, car ne demandant d'autre preuve que sa répétition à l'infini, elle-même le fait le plus inéluctable? De quel poids peut être la présence en face de la représentation, qui n'a besoin d'aucune consistance pour s'imposer à la conscience, car forte de la viscosité virtuelle de son flux? Qui des générations de la télévision n'a pas eu l'occasion de constater, que ce soit en se promenant par les rues d'une grande ville ou bien dans une bourgade perdue dans la nature, comment il suffit qu'un écran-télé surgisse dans notre champ de vision, ne fût-il qu'entrevu par la fenêtre d'un café ou d'une maison, pour que son éclat livide capte aussitôt toute notre attention, repliée soudain sur ce seul point, tandis qu'est oblitérée en son entier comme un cadre indifférent la réalité environnante, juste auparavant si spacieuse et vibrante?

C'est en de tels moments que peut se laisser deviner ce qu'est au fond la réalité quotidienne et première dans le foyer normal centré sur la télé. Il ne peut plus y avoir d'espace autour du téléspectateur, car il disparaît dans l'interface directe de son œil et de l'écran qui voit tactilement pour lui les phantasmes collectifs issus du système nerveux électronique, au circuit duquel le nôtre s'intègre. Le tube cathodique est dans l'appareil télé comme un globe oculaire dans son orbite, et le nôtre y tombe et s'y insère parfaitement dès qu'on ouvre cet œil extérieur, que plus rien alors ne distingue du nôtre. L'espace soudain aboli débordant l'orbite de ce globe oculaire est l'insensible matière grise d'une tête extérieure aux dimensions nulles de l'univers objectif. L'œil-télé de cette tête inexistante est branché, par la «pupille» qu'est son «nerf optique» (le canon électronique faisant face à la «rétine» de cet œil inverse), au système nerveux extérieur enserrant la planète.

Ce n'est que projeté dans l'extériorité «objective» de ce corps électronique global — fluide ectoplasme informatique où la circulation des images et des signes par le réseau nerveux équivaut à celle du sang dans un organisme vivant — que l'être post-humain, résumé par la figure du téléspectateur, a le sentiment d'exister dans la seule réalité qui compte : celle de la représentation autonome en circuit fermé. Un tel être est exorbité de son existence dans l'extériorité des signes, son regard énucléé par une vision qui s'objective dans l'appareil collectif d'un voyeurisme onanique. C'est comme si, entrant par son œil, un bras avait pénétré jusqu'au tréfonds de l'être humain et, le saisissant d'une poigne de fer, l'avait retourné comme un gant en tirant ses entrailles par son orbite pour les déployer en un réseau palpitant dans l'immensité des ténèbres extérieures (un peu comme le malheureux singe retourné sens dessus dessous dans l'expérience de téléportation dans *The Fly* de Cronenberg, cet autre film clé).

Il serait tentant de poursuivre sur la lancée d'une telle imagerie en ayant recours à celle de l'Apocalypse, qui est certes appropriée à l'ampleur de la mutation que j'essaie d'évoquer, avec l'idée d'une Bête élémentaire prenant le contrôle de l'être humain à même la civilisation la plus avancée — ce qui n'a bien sûr pas échappé au regretté Jacques Ellul dans son exégèse du texte sacré. Mais je voudrais plutôt conclure en revisitant un autre mythe fondateur de l'Occident, celui de la caverne de Platon, à l'origine des conceptions classiques de la vision. Quand l'espace céleste et sa lumière solaire sont abolis dans l'interface directe de l'œil et de l'écran, ils ne sont plus la source — fût-elle cachée — de l'illusion qui nous captive. Plus besoin de chaînes : la grotte est désormais hermétiquement scellée comme l'œil-télé, et nous sommes englués à l'écran par son chatoiement coloré, qui n'a pas d'origine autre que l'obscurité. Il n'est que la phosphorescence des formes organiques en décomposition, des entités larvaires qui grouillent dans l'inconscient, et des courants telluriques les charriant.

Nous reconnaissant plongés dans ces ténèbres cimmériennes, nous pourrions néanmoins aussi nous aviser que, tels les habitants de l'homérique Cité des Brumes perpétuelles, nous sommes dérobés aux rayons du soleil non par des parois solides, mais par les nuées qui voilent notre ciel. Et qui sait si un regard dessillé ne saurait les percer? ◤

LE TUBE CATHODIQUE EST DANS L'APPAREIL TÉLÉ COMME UN GLOBE OCULAIRE DANS SON ORBITE, ET LE NÔTRE Y TOMBE ET S'Y INSÈRE PARFAITEMENT

Mouchetures
L'oeil et de l'oeil

Gilles Cyr



1
Pour les débris
on éclaira

5
Les flocons
et entre eux
beaucoup d'espace
si si

7
Une fois
je me suis levé
parce que les arbres
avaient disparu

8
Il s'en va le type
qui te dérobait le soleil
mais au fait
ton baril
tu l'as piqué où ?
et l'huile
où est l'huile ?
cette fois fais un signe
non équivoque
Diogène

17
Après la panneau
indiquant BIENVENUE
tu peux considérer
l'intrusion comme acquise

23
Une fleur énorme
rouge
sera rouge
au fond du ravin

26
Pommiers
orangers
citronniers
deux heures d'affilée

38
Chapelle en ruine
garage neuf
un champ de pneus
sépare assez
ô l'encens
du plein d'essence

44
Voir les rochers
sauf mardi fermé

50
Reprenons :
une montagne existe
seulement quand je proteste

51
Les mains
vont dans les choses
soulèvent
retournent
efficaces
comme on disait
puis les premières
sont récusées

56
Mais comment
travailler le morceau
pour qu'il reste
de quoi offrir ?

61
On croit
un long moment
que la proie
c'est l'autre mur

62
Elle coupe
merveilleusement ses traces
l'antilope

66
Mais en couplant
les objets éclairés
tu obtiens tout de suite
des séries confondantes

75
L'amandier rustique
fixe les talus
invisibles de ma porte

85
Le trait discontinu
dans la couleur cassée
promet un résultat

76
La ligne irrégulière
difficilement l'emporte

86
L'ail est un bulbe
l'iris un rhizome
sur le même territoire
je chasse l'asphodèle

88
Et du laboratoire
sort un petit rectangle
que je fourre dans ma poche

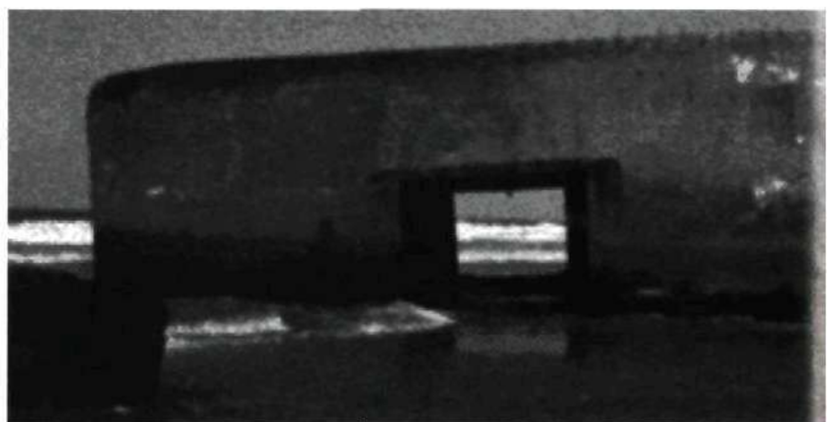
4
Les bagages posés à terre
vont loin

18
Romarin lavande
poussent ailleurs
ceux qui savent
ailleurs demandent

19
Ce désert
aux caves pleines

21
Ils ont ourdi
quelque chose
pour les Kurdes
et les Kurdes
ont ourdi
quelque chose

32
Et le muret
surmonté de branchages
m'oblige à contourner



6
Et puis choisir
dans la charcuterie
devient difficile

14
Un mur
on entre
on boit
au mur
il y a
plusieurs tasses

37
Je rappelle
que les poules bondissent
à mon passage

41
Le V des planches
debout contre les murs
des deux côtés de la venelle

101
Les images du photographe
remplacent l'objet réel
puis je m'amène

A New Perspective On The Alphabet

Derrick de Kerckhove

Space on the right and time on the left

A famous wit once said: "There are two kinds of people, those who divide people into two kinds of people and those who don't". Ever since Roger Sperry received a Nobel prize for his split-brain research, people have been dividing reality into left and right brain specializations.

As if the urge to classify in pairs was a biological necessity, hundreds of serious scientists as well as pop science writers have proposed neat little binary charts (see table 1 on page 32) under their own preferred categories. The brain is reputedly flexible. However, it seems that anything gœs as long as "hard" objects and categories, involving method, analysis, control and sequence are put on the left, while "soft" realities and events ruled by association and intuition are put on the right.

What is mildly irritating and unconvincing about these charts is that, in the rush to mass mediatization and watered down generalizations, we may lose faith in a valuable tool for historical and cultural analysis. In fact, we suspect that the differentiations which are pointed out under such categories are consistent and that they are probably related to brain specialization in one way or the other. However if the charts fail to carry much weight it is because the differentiations are based on concepts which often reflect no more than the biases of the discipline practiced by the categorizer. What is needed first and foremost is to isolate distinguishing features that are not merely reflections of emerging properties of higher brain functions, but fundamental processes underlying the management of the whole nervous system.

To that extent I am impressed by the research of Stephen Krashen who compiled a great deal of clinical and laboratory evidence pointing to different timing properties associated with the left hemisphere in normal right-handed subjects[1]. This evidence led Krashen and others to propose that the left hemisphere is better able than the right to do fine temporal order judgements, to recognize simultaneous events, to achieve temporal resolution, and to program rapid motor sequences. Concluding from the same body of literature, Joseph Bogen suggests that "what may well be the most important distinction between the left and the right hemisphere modes is the extent to which a linear concept of time participates in the ordering of thought[2]."

By contrast, the right hemisphere would be more concerned with the perception and processing of space and pattern-recognition. However, the word "space" must be understood in a very large sense, including not only specifically visual perceptions (such as physiognomy, for example), but also recognition of patterns and configurations in other sensory modes, tactile, kinetic or auditory, appreciation for gestalt part-whole relationships, perception and estimation of intervals within and between all sensory events, and other so-called "holistic" or "all-at-once" cognitive

TABLE 1

Akhilinanda	*buddhi*	manas
Assagioli	*intellect*	intuition
Austin	*convergent*	divergent
Bateson & Jackson	*digital*	analogic
Blackburn	*intellectual*	sensuous
Bronowski	*deductive*	imaginative
Bruner	*rational*	mataphoric
Cohen	*analytic*	relational
De Bono	*vertical*	horizontal
Deikman	*active*	receptive
Dieudonné	*discrete*	continuous
Freud	*secondary*	primary
Goldstein	*abstract*	concrete
Hilgard	*realistic*	impulsive
Hobbes (per Murphy)	*directed*	free
Humphrey & Zangwill	*propositional*	imaginative
W. James	*differential*	existential
A. Jensen	*transformational*	associative
Kagan & Moss	*analytic*	relational
D. Lee	*lineal*	nonlineal
Lévi-Strauss	*positive*	mythic
Levy & Sperry	*analytic*	gestalt
Lomax & Berkowitz	*differentiation*	integration
Maslow	*rational*	intuitive
McFie, Piercy (from Spearman)	*relations*	correlates
McKellar	*realistic*	autistic
Neisser	*sequential*	multiple
Oppenheimer	*historical*	timeless
Ornstein	*analytic*	holistic
Pavlov	*second signaling*	first signaling
C. S. Peirce	*explicative*	ampliative
Polanyi	*explicit*	tacit
Price	*reductionist*	compositionist
Radakrishnan (per H. Smith)	*rational*	integral
Reusch	*discursive*	eidetic
Schopenhauer	*objective*	subjective
Sechenov (per Luria)	*successive*	simultaneous
C. S. Smith	*atomistic*	gross
Wells	*hierarchical*	heterarchical

tasks. Another way of putting it is that there is a bias proper to the right brain which routinely looks for configurations and contexts while the complemenatry bias in the left brain looks for sequences.

Putting the onus of differentiation on the time element, Gordon and Bogen conclude that "the right hemisphere is specialized for processing time-independent stimulus configurations and the left for time-ordered stimulus sequences[3]." What is persuasive in this differentiation between temporal and spatial processors within the nervous system is that it seems to reflect biological needs rather than the elucubrations of "neurophilosophers". Indeed, there is an attractive complementarity in such a view which suggests that to ensure the proper framing of gesture, perception and thought, the human nervous system provides clearly distinct tools to relate to the two basic conditions we all have to live with: space and time.

Still, in view of the inconclusive character of the search for evidence, I often wonder why none of the chart makers has thought to explore the most obvious, generalized and categorical fact of lateralization: namely that some cultures write to the right and others to the left. Over the last ten years, a small number of scholars[4] in various countries have been publishing books and papers to ask and propose different answers to one essential question: dœs the fact that we write to the right affect our way of thinking? In other words, did the Greek and Roman alphabets have a fundamental impact not only on the contents but more specifically on the structure of our minds? The hypothesis is that the alphabet has played a determining role in emphasizing timing and sequencing, two core functions of the left hemisphere of the human brain, a fact which led, in the long run, to the typically western reliance on rationality and the rationalisation of all experience including that of spatial perception.

THE ALPHABET AND THE BRAIN.

One of the earliest and rare suggestions of a correlation between writing and brain specialization was made by Bogen to whom we owe yet another binary chart based on "propositional" versus "appositional" categories:

> "it is likely that some anatomical asymmetry underlies the potential for hemisphere specialization; but it is also clear that the extent to which capacities are developed is dependent upon environmental exposure.
>
> Although humans of any culture, so far as we know, have the potential for reading and writing, many remain nonliterate and thus fall short of acquiring the most special of left-hemisphere functions. Conversely, we can readily comprehend the concept of a society in which 'right-hemisphere illiteracy' is the rule. Indeed, our own society (admittedly complex) seems to be, in some respects, a good example: a scholastized, post-Gutenberg-in-dustrialized, computer-happy exaggeration of the Græco-Roman penchant for propositionizing." [5]

The theory I presented in *The Alphabet and The Brain: The Relateralization of Writing*[6] is based on the observation that when the ancient Greeks created their alphabet around the 8th century BC, they changed the direction of writing from the leftward orientation of their Phœnician model to the rightward orientation which we are now accustomed to. A few years ago, to find out if there were corresponding features between the inner structure of orthographies and their lay-out on the surface of writing, I surveyed all the writing systems of the world. I found something surprising: all writing systems which represent sounds are all written horizontally, but all systems which represent images like Chinese ideograms or Egyptian Hieroglyphs, are written vertically (and the vertical columns are generally read right to left). All writing systems (whether they be alphabets or syllabaries) which have vowels are written to the right. All systems which do not have vowels are written to the left. To explain this, I felt I had to study the brain and the visual system.

My theory, which pertains not only to the Greek situation, but to the impact of alphabetic literacy generally, can be resumed into three basic hypotheses (each theoretical point is supported by a specific historical evidence in parentheses):

It is the intrinsic structure of orthographies which exerts a pressure on the direction of writing (systems such as Greek, Latin or Ethiopian which were first modelled on leftward consonantal systems, even-

Language is the software that drives the human organism

tually changed the direction of their orthography from the left to the right, but only after they added vowels to their original model).

The choice of direction depends on whether the reading process is based on combining letters by context (leftward) or stringing them in sequence (rightward). The brain recognizes configurations faster in the left visual field, while it detects sequences faster in the right visual field (the change of direction in the Greek script happened soon after a full complement of vowels was added to the exclusively consonantal orthography of Phœnician; vowels turned the quasi stenographicsystem of Phœnician into the fully explicit sequence of Greek letters).

There is a feed-back effect on the kind of processing by the brain to read and write a given orthography which models the script accordingly (the emphasis on sequential processing in early Greek and Roman writing was reflected by their writing styles which were rigourously continuous without blanks or interruptions for words, sentences or even paragraphs; this was called by the Romans *scriptio continua*).

The fact that our alphabet changed direction as soon as it achieved its full elaboration with the addition of vowels supports my hypothesis that it puts pressure on our brain to emphasize its sequencing and "time-ordered" processing abilities. Since literacy is generally acquired at an early formative age and since it affects the organization of language, our most integral information-processing system, there are good reasons to suspect that the alphabet also affects the organization of our thought. Language is the software that drives the human organism. Anything that affects language in a significant way is likely to also affect behavior at the physical, emotional and mental levels. The alphabet is a program which combines power, precision, versatility and comprehensiveness, qualities required to run the most powerful instrument in existence: man himself. Indeed, there is no need to rely on genetic explanation for the differences of mentalities between East and West. The alphabet is the difference. The alphabet created two revolutions, one in the brain, and the other, in the world.

We do not only have two eyes but four half-eyes

THE REVOLUTION IN THE BRAIN.

It is quite possible that we write to the right not only because that is how we have been taught to do it, but principally because that is how our brain and our muscular system want us to do it. Figure 1 shows how the visual system works in the brain. What most people do not know is that we do not only have two eyes, but four half-eyes, two halves for the left and two halves for the right, As you can see, the left halves are governed by the right side of the brain, while the right halves are ruled by the left side.

This is of the utmost relevance to the question of the direction of orthographies. Clinical research shows that we do not see the same way to the left and to the right. What we see to the left is literally "comprehended", that is, taken all at once. But what we see to the right is analyzed bit-by-bit. In effect, the work of our eyes is divided like the work of our hands. The two left halves seize the world, and the two right halves cut it for us into its component parts. How relevant is this to the question of the alphabet? To read any writing system, you have to do two things:

recognize the shape of the symbols
analyze the sequence of symbols.

Depending upon which is most urgent, the shape or the sequence, the writing system will go left or right. If you have to guess and cross-check the writing, it is important to see the shape first. Because they have to guess the value of their unwritten vowels, Arabic and Hebraic readers have to cross-check their texts. To survey the whole field at once, our visual system works faster and better in the left field of vision. On the contrary, when we read German or English, we need first and foremost to see the order of the letters one after the other. This is done faster and better in the right visual field. That is why our alphabet which is a linear, sequential system of coding information is written to the right. That is my primary hypothesis.

My secondary hypothesis is that there must be a formidable feed-back loop effect of the alphabet on the brain. The alphabet trains the brain, not only to read, but also to think in terms of bits and pieces in proper sequence. Indeed, the big issue here is thinking. The real nature of thinking is speaking inside the mind without being interrupted by reality. To be able to think one must separate words from life, deal with the meanings of experience without having to go through the experience itself. It is also the alphabet which has taught us to separate thinking from direct experience. Even as we learn to cut speech into its basic elements, and, to put them back together again when we read, we are training our brain to do exactly that with life itself. We think in words and concepts arranged in logical sequences grammatically structured to represent and organize reality itself. We have invented and refined linear history, geogra-

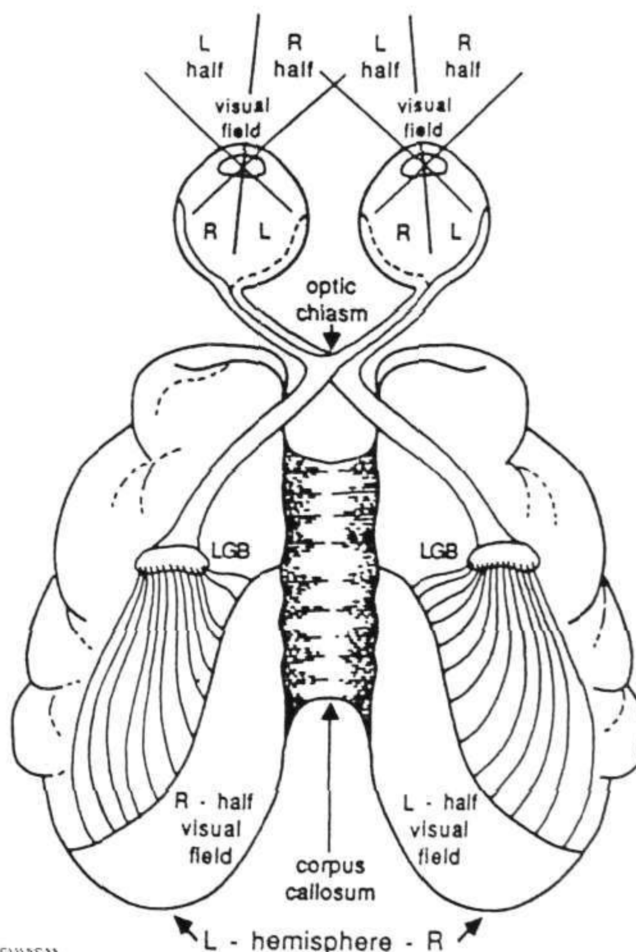


FIGURE 1. THE OPTIC CHIASM

phy, grammar, philosophy, physics, geometry, astronomy, art and architecture.

The alphabet probably changed the way we see the world. The birth of perspective between the late 13th century and the late Renaissance is a perfect example of how the alphabet may indeed have reprocessed our mind. Talking to Jonathan Miller, Ernst Gombrich suggested that the refinement of perspectivist representation arose from a demand for realism which he calls the "eye-witness principle", the desire to represent and to see an event as if it were happening right there: "It was this demand which, twice in history (in the ancient world and in the Renaissance) led to the process we have been talking about, the imitation of nature through 'schema and correction', through 'making and matching' by means of a systematic series of trial and error which allowed us finally to look across the flat picture surface into an imaginary world evoked by the artist."[7]

However, not every culture has a similar need to discover perspective. Our culture only began to develop a taste for perspective when people first learned to read the alphabet during the Golden Age of ancient Greece, and then again around the time when print was invented by Johannes Gutenberg. We do not really want or even need to see things in perspective, unless something invites us automatically to analyze the visual field. There is no special need for the scientific representation of three-dimensional space to orient ourselves in space. Many other perceptual properties of the visual system, even in monocular vision, contribute to our appreciation of depth-of-field. We can readily appreciate how our ordinary binocular vision puts everything "in perspective", so to speak. It takes two eyes, from two slightly different points of view, for the brain to calculate, verify and restore the constancy of the proportions of space between objects.

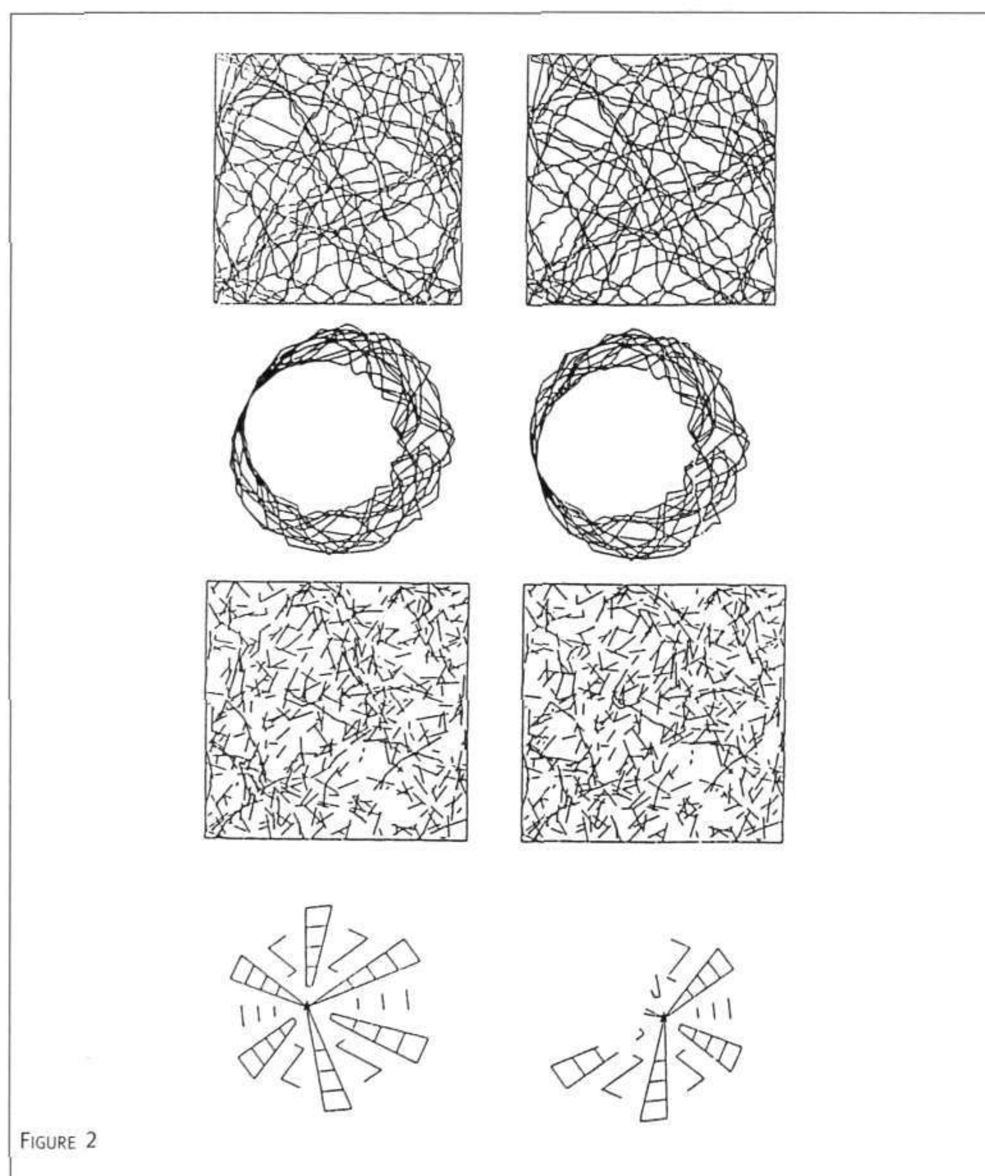
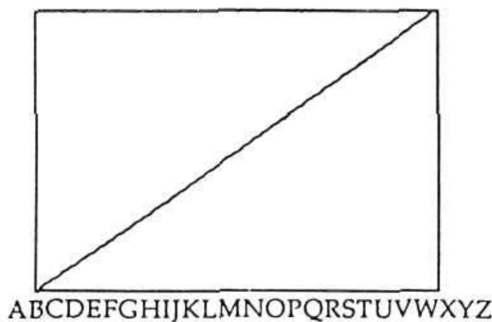


FIGURE 2

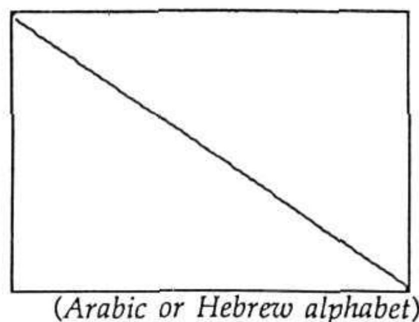
I think that it is the practice of the alphabet which has encouraged our brains to systematically analyze the visual field. To achieve perspective, the brain is required to calculate the relationships and the final product of the combined visual fields of both eyes. As I mentioned above, our total visual-field is covered by four "half-eyes". This is the basis for the so-called "optic chiasm" (fig. 1). The division of each eye in two parts is critical to understand the fundamental mechanisms of vision because, although each part of the same eye is exposed to approximately the same area of vision, it dœs not see it the same way. One part of the eye merely "sees" the area, while the other part analyses it. The information is the same but it is processed differently by each hemisphere: the left-hemifield-right-brain combination provides the visual material as a whole; the right-hemifield-left-brain combination performs the analysis of that visual material in its constituent parts. It is the superimposition of the visual fields reflected in both retinas which allows the brain to estimate and generalize constant proportions[8]. The left halves of both eyes provide the evidence, and the right halves analyze it.

It is quite possible that the increased participation of the left hemisphere which is required for reading, leading to a more intense collaboration of both sides of the brain in other cognitive strategies, encouraged steps towards stereovision, The extra emphasis brought to spatial perception by artificial stereovision gives it a magical, almost surreal quality. It must have been exciting, almost magical, for people to discover perspective in the great artworks of the Renaissance. We can appreciate the pleasure we can receive from this extra bit of "reality" with stereoscopes. Stereoscopic vision is a very demanding kind of vision. It is also quite difficult to achieve for many people. Try it for yourself with the help of figure 2. By crossing your eyes as if you were "making a face", you must try to bring together the left and the right squares containing the central icons. If you succeed, you may be surprised at the intensity and the quality of the relief given to that image. Like the process of reading the alphabet, stereoscopic vision requires the collaboration of complex interhemispheric operations.

The alphabet stabilized and regulated the collaboration of the left and the right hemispheres to focus man's approach to nature. Seeing things in perspective also means



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ



(*Arabic or Hebrew alphabet*)

FIGURE 3

putting everything in its proper place, with its right proportions in your general field of vision. Rationality, by the way, also means "proportionality" (from the latin "ratio", which mean "proportion"). Perspective is the division of space in terms of proportionate segments. It is possible that our alphabet positions us in relation to space and time from the moment we begin to learn to read. For example, in western psychology, the past starts at the left and the future is where our writing gœs, to the right. To illustrate this, look at the rectangles in figure 3. Which one of the diagonal lines in the rectangles below is going up and which one down?

If you select the one on the left as going downwards, chances are that your principal reading medium is not the Roman alphabet. Otherwise your propensity to decode reading left to right and the drag of your right visual field would be such that you would have no choice but to admit that action, time and reality itself begins at the left and ends or gœs on to the right...

THE REVOLUTION IN THE WORLD.

Because of the alphabet, the western mind has been trained to cut information into little pieces and puts them together again. For example, the atom is just an idea. It has no physical reality except in a transient state. But, even as an idea, it contains more physical power than anything concrete invented by man. The idea of the atom was discovered by Democritos of Abdera in the 5th century BC. Without the slightest bit of evidence, reaching his conclusion by comparing the elements of matter with the elements of the alphabet, Democritos invented the very notion that one day, in 1945, would threaten to destroy the world. The hidden ground of the discovery, however, is not the clever pœtic mind of Democritos who hit upon a convenient metaphor, but rather the deeply set dividing principle installed into the recesses of the educated Greek mind, by the alphabet. The alphabet has provided the basic inspiration and the model for the most powerful codes of mankind, the atomic structure, the genetic string of amino acids, and the computer byte. All these codes have power of action, power of creation and all come from the basic model of the alphabet.

Today we talk about digitization as if it were a new thing, but it gœs back to the origins of alphabetic writing which cuts reality into letters which have no meaning by themselves. Digitization itself has a history: the alphabet allowed us to dig deep into matter by analyzing ever smaller entities down to the atom. The atom consists of the nucleus - which releases nuclear power - and of electrons, the stuff of electricity. Electricity is either on or off. The translation from the alphabet to electricity was effected first for the telegraph. Samuel Morse reduced the twenty-four variables of the alphabet to a code of three variables: long, short, no signal. Computer engineers further reduced the three signals to a code of two: on/off. However, just as subatomic particles divide the atom, digitization cuts into language well beyond its natural divisions. Digitization takes control over all natural phenomena. Today we are about to escape from the context of nature altogether. The genetic code itself, the code of life, is a kind of alphabetic structure. Genetic engineering is effected with what is called "recombinant DNA", that is basically a kind of "rewriting" of the original genetic structure. New lifeforms are created by borrowing the information from one cell and putting it in another, from a different species. The information, taken out of its context, is called "messenger RNA". Anything written with the alphabet is like "messenger RNA", pure information without its living context. The secret of invention and innovation is taking information out of one context and putting it into another context.

There is a law, which you might call de Kerckhove's first law of language dynamics, and it gœs like this: EVOLUTION IS A FUNCTION OF LANGUAGE LIBERATING CULTURE FROM THE CONTEXT OF NATURE. Speech expanded the immediate context of human action by referring to past experience and pointing to people, things or events which are not necessarily immediately present. It is writing which, by taking information out of its physical context, and putting it into other contexts, allowed to create new codes and new forms.

The fundamental context of evolution is nature. The genetic code tells all organisms how to grow following rules of their species. In non-human circumstances, there is little room for cultural adaptation. But human languages create a cultural milieu which competes with nature. The margin of adaptability, thanks to language is expanded. Writing, by removing language from its immediate context and placing meaning in other, different contexts, further increases the margin of adaptability of man. Culture becomes equal to nature in its power to shape man's destiny. However, of all natural language writings systems which can most effectively separate text and context, the most efficient one is the phonetic alphabet. By going beyond language, we have now gained access to the building blocks of life, matter and communication, genes, atoms, bits and bytes. The original balance between nature and culture has now been reversed. We cannot trust nature anymore to tell us where to go. We have to chart our route ourselves. Very few people have realized the kind of responsibilities this imposes on every thinking and feeling person on the planet. ◩

1. Krashen, S. D., The Left Hemisphere, UCLA Educator, #17, 2, 1975, pp. 18-20.

2. Bogen, J. E., The Other Side of the Brain. An Appositional Mind, Bull. L. A. Neurol. Soc., #34, 1969, pp. 135-162.

3. Gordon, H. W. and Bogen, J. E., Hemispheric Lateralization of Singing After Intracarotid Sodium Amylobarbitone, Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry, #37, 1974, pp. 727-738.

4. See de Kerckhove, D. and Lumsden, C. J. (eds.), The Alphabet and The Brain, The Relateralization of Writing, Heidelberg, Springer Verlag, 1988.

A Theory of Greek Tragedy, Sub-Stance, #29, May 1981, pp. 23-36.

Écriture, théâtre et neurologie, Études françaises, Avril 1982, pp. 109-128.

de Kerckhove, D. and Iannucci, A. (eds.), Introduction à la recherche neuroculturelle, in McLuhan e la metamorfosi dell'uomo, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 147-189.

de Kerckhove, D. and Jutras, D. (eds.), Effets cognitifs de l'alphabet, in Pour comprendre 1984, Ottawa, UNESCO, 1984, Occasional Paper #49, pp. 112-129.

5. Bogen, J. E., Some Educational aspects of Hemispheric Specialization, UCLA Educator, #17, 2, 1975, p. 29.

6. See de Kerckhove, D. and Lumsden, C. J., op. cit., especially Logical principles Underlying the Layout of Greek Orthography, pp. 153-172, and Critical Brain Processes Involved in Deciphering the Greek Alphabet, pp. 401-421.

7. Miller, J., States of Mind, New York, Methuen, 1983, p. 231.

8. This can easily be demonstrated, not only by closing one eye, but also by observing the rather simple technique of colour-coded 3-D stereoscopes. If you look at a stereoscope without the special red/green glasses meant to achieve depth of field, you will notice that it consists of two photographs which are superimposed at slightly offset positions. You will also notice that edges and contours are tinted in pale red and pale green hues. If you now put the glasses on, you see a pronounced, almost exaggerated effect of depth-of-field. What has happened, of course, is that the red tinted lense has cancelled your perception of the red hues in the photograph, even as the green tinted lense cancelled the green hues. The result is a systematic contraction of field extensions which the brain is obliged to reconciliate. To do so, the brain follows the same generalizing principles as when it has to reconciliate the information coming through the two different point of view of both eyes, and thus restore the depth of field. What this example proves is that the perception of depth-of-field is both a response to real stimuli and the result of a physiological reconstruction.

Les yeux-satellites

Paul Virilio

Propos recueillis par Fulvio Caccia et Giancarlo Calciolari

VICE VERSA : **Y a-t-il une transformation dans le regard et en particulier dans la lecture critique de l'image en temps réel?**

PAUL VIRILIO : Je crois qu'on est dans une phase de dressage du regard. La perception et le regard sont en train de passer d'un statut que j'appellerai artisanal à un statut industriel. L'accélération des séquences, l'accélération du rythme, aussi bien l'accélération de la perception tant en voiture qu'à la télévision amène une mutation du regard: un dressage oculaire qui mène peut-être à la cécité. Le regard artisanal, ordinaire, habituel sera disqualifié, comme l'artisan est disqualifié par l'industrie. Je crois que l'on est en phase d'un mouvement humain de l'artisanat de la perception, de l'art du regard (il n'y a pas de perception naturelle, il n'y a qu'un regard organisé par la culture) à l'industriel, d'où mon livre qui s'intitule La machine de la vision. Or que ce soit dans le montage des séquences au cinéma, que ce soit l'accélération de la perception, il y a un effet d'automatisation de la perception, d'industrialisation de la perception qui peut rendre le regard de l'homme inutile au profit d'une machine à regarder: la machine à voir; une vision sans regard; l'ordinateur couplé à la vidéo. Nous arrivons à la dernière machine de vision. La première machine de vision à dresser le regard a été la camera obscura, les perspectivistes, la chambre noire; la deuxième c'est la lanterne magique de Atanasius Kircher et ses projections d'ombres; la troisième c'est l'appareil photo de Nièpce et de Daguerre; la quatrième c'est la caméra cinématographique; la cinquième c'est la vidéo, la télévision; la sixième c'est le couplage de l'ordinateur qui interprète l'image avec une caméra vidéo. Je rappelle que les missiles lancés sur Baghdad étaient équipés de machines à voir.

Au dressage du regard artisanal, à travers la perspective, la lecture, se substitue une industrialisation, donc une systématisation du regard par la rapidité de défilement des séquences, et à terme l'inutilité du regard humain au profit d'une machine à voir qui verrait mieux, plus vite que la vue. Donc un discrédit non seulement de la force de travail de l'homme remplacé par les machines, mais un discrédit de l'homme comme percepteur, autant que capable de perception oculaire. Je rappelle qu'en justice il faut deux témoins oculaires pour qu'il y ait témoignage, or on commence à se poser la question — j'en parle dans *La machine de la vision* — de se servir des caméras vidéo pour témoigner d'un crime. Voilà une première preuve.

N'est-ce pas ça la surveillance totale?

Ça ramène au satellite-espion qui survole le monde, et au Deus ex-machina qui est un œil en orbite. L'œil de Dieu!

On revient donc à des catégories théologiques mais de manière matérialiste?

Je suis chrétien, c'est le moment de le dire. Je me suis converti adulte, donc je suis un chrétien convaincu, pas un petit enfant... Mon père n'était pas chrétien, ce n'est donc pas une question de tradition familiale. Je trouve paradoxal que l'athéisme ramène à un dieu-machine, après avoir éliminé le dieu de la métaphysique.

Ce système dont vous faites l'esquisse serait le premier système de surveillance sans punition parce que la surveillance même est punition. C'est l'interdit. Par exemple: la dissuasion. Dans un premier temps toutes les armes étaient dissuasives. La première dissuasion était celle de la menace d'une arme, la deuxième dissuasion c'est celle de la performance de l'adversaire, celui qui tirera plus vite. La troisième dissuasion, c'est dans l'œil. Que font deux pistoleros aux colts d'or? Ils vont boire une bière! Sont-ils dissuadés par les armes, leur performance? Non, par l'œil! Or les satellites, aujourd'hui, c'est « l'homme au colt d'or »: la dissuasion par le regard. Les satellites-espions sont la dissuasion, non plus la bombe atomique, c'est la capacité de perception instantanée.

Le système de surveillance planétaire ne risque-t-il pas de s'effondrer de l'intérieur, comme l'empire soviétique?
Toute puissance est menacée. Les États-Unis sont menacés de l'intérieur, d'une décomposition comparable à celle des Russes, mais pour d'autres raisons. C'est évident. Regardez l'état des villes américaines... L'effondrement de l'Union soviétique n'est pas simplement lié à la logique d'un État totalitaire devenue insupportable à ses habitants, à ses citoyens. La course aux armements a été un élément qui a détourné les investissements communistes vers la guerre. Je rappelle que le budget militaire de l'ex-Union Soviétique n'était pas loin de 30%. C'est considérable. La situation de l'Amérique face au Japon n'est pas très reluisante. Il y a un épuisement économique de l'Amérique. Sa dette est importante. Bien sûr, rien n'est comparable. Toutefois, l'Amérique sort affaiblie par sa course aux armements, et puis par le déclin de ses cités. Les infrastructures américaines, le chemin de fer, les routes, les villes, sont dans un état de dégradation considérable. L'investissement dans la guerre des étoiles fut astronomique. On a militarisé la science pour faire la guerre, en la paralysant d'une certaine façon. Donc il y a retard. S'il n'y a pas de sécurité sociale aux États-Unis c'est aussi que l'investissement allait ailleurs. Le Welfare State a payé la course aux armements.

LES SATELLITES-ESPIONS SONT LA DISSUASION, NON PLUS LA BOMBE ATOMIQUE, C'EST LA CAPACITÉ DE PERCEPTION INSTANTANÉE.

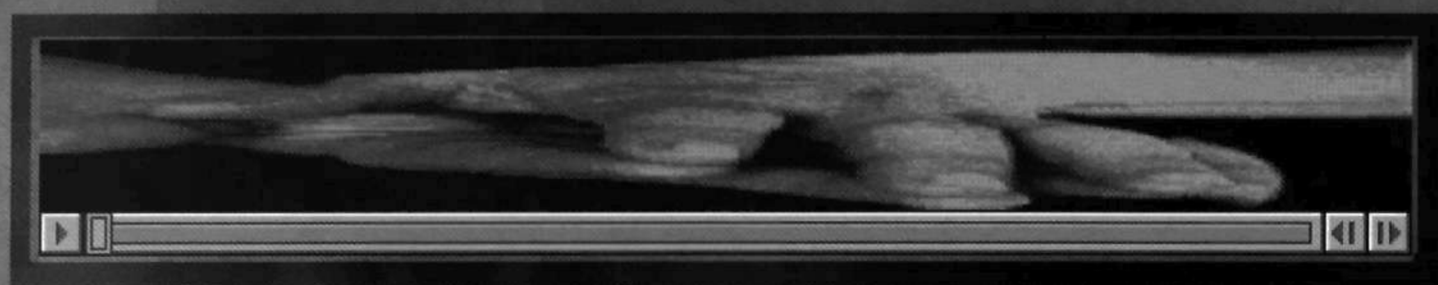
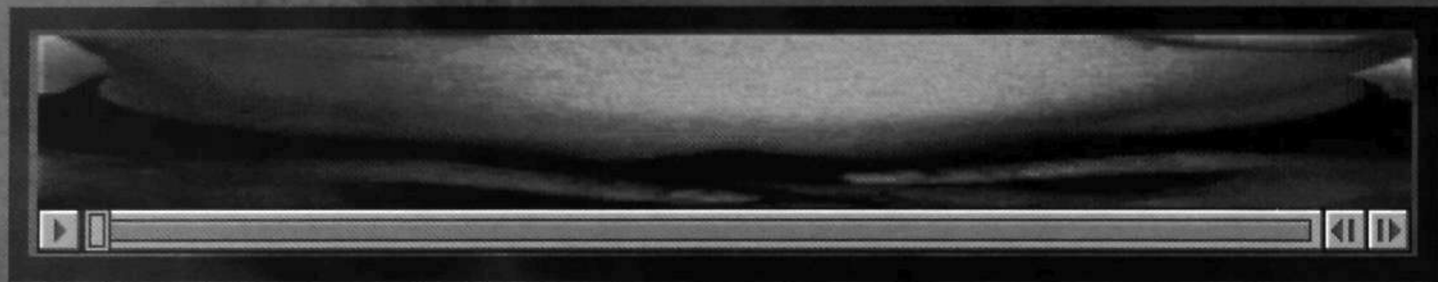
Mais c'est le monopole du vrai et du faux qui ne pourrait pas empêcher "in fine" la résurgence du vrai et du faux mêmes. L'abolition du vrai et du faux, obtenue par le monopole de l'image télévisée en temps réel peut-elle nous faire entrevoir le retour du couple antinomique vrai/faux?
La vérité qui resurgit en ex-Union soviétique c'est le chaos, non la vérité sortant du puits toute nue, toute belle.

Mais contrairement au passé on a le pouvoir de dire:« Ça c'était faux »...
Oui, mais tout cela on ne peut le dire qu'à travers une absence de pensée. Ce qui est évident, c'est l'échec qui provoque un chaos qui va s'étendre considérablement et, en face, il n'y a pas d'alternative. L'alternative démocratique? Mon œil! Il n'y a qu'à voir son état! La vérité des vérités, la catastrophe, l'accident, le chaos. Certainement, qu'il y a une vérité là. Exemple : on invente la locomotive. Qu'elle est sa vérité? Nous permettre d'aller vite de Paris à Lyon, ou bien dérailler? La vérité de la locomotive c'est les deux, et pas simplement un seul aspect. C'est d'aller vite (loi de proximité mécanique) de Paris à Lyon pour nous économiser de la fatigue et, de temps en temps, c'est le chaos de l'accident. C'est-à-dire une réalité et aussi une vérité. La vérité du train c'est la catastrophe ferroviaire. La vérité de l'avion c'est le crash aérien, la vérité de l'électricité c'est l'électrocution, dans sa baignoire... Et la vérité du communisme c'était à la fois une tentative de justice sociale et ensuite l'accident.
Or je crois que nos sociétés ont trop censuré la négativité des inventions de l'homme. Qu'elles soient des inventions idéologiques ou techniques — la navette spatiale qui explose. Mais aujourd'hui l'invention se venge. Que ce soit l'invention du communisme qui se venge à travers le chaos actuel, que demain ce soit le capitalisme qui explose, car de toute manière il explosera...

Comme maître du négativisme vous êtes en train de faire l'analyse négative des moyens. C'est le regard négatif qui produit l'élaboration de la vitesse, car on connaît mieux les effets dits positifs. Alors, d'où viendra le déraillement?
Le propre de tout accident c'est d'être inopiné. C'est la définition du Larousse : « Ce qui survient par surprise. » Il y a d'autres vitesses de l'accident qui m'intéressent beaucoup: la vitesse actuelle et la vitesse virtuelle. La première concerne le train qui va de Paris à Lyon. La vitesse virtuelle, elle, c'est la poutre de fer qui travaille imperceptiblement, et qui, un beau jour, cédera. Apparemment cet acte n'aura lieu nulle part : la vitesse est virtuelle. Mais un jour cette vitesse virtuelle va se concrétiser: c'est l'accident. La vitesse est le domaine de la relativité. Il y a toujours de l'actuel et du virtuel. L'homme construit un objet mais dedans il y a des vitesses invisibles, imperceptibles, qui sont liées au dysfonctionnement de la matière, et puis un jour : tac! Aujourd'hui, compte tenu de l'écologie, compte tenu de l'ampleur de notre production, nous devons essayer politiquement, par des vitesses politiques, de tenir compte des vitesses actuelles et des vitesses virtuelles. Donc, la catastrophe, l'apocalypse, les révélations de l'accident politique de l'Union soviétique, la catastrophe de Tchernobyl... désormais c'est quelque chose avec laquelle il faudra compter. L'écologie n'est pas simplement une écologie du monde naturel mais aussi du monde de la technique. En physique et en philosophie on définit la vitesse non pas comme un phénomène, mais comme la relation entre les phénomènes mêmes. C'est la relativité même. On ne peut aborder un événement, un phénomène politique, technique, artistique, sans aborder sa relativité, c'est-à-dire son rapport au temps, à la virtualité et à l'actualité. Nous sommes à la fois actuels et virtuels. Ce n'est pas triste. Ce n'est pas la fin du monde, c'est la fin d'un monde comme l'accident est la fin de la locomotive. Il ne faut pas être dans la locomotive!

Comment pourrait-on articuler cette écologie, cette prise en compte du temps?
Je ne suis pas un homme de projet. Je suis un homme de critique.

Vous dites que nous vivons une « dromopolitique où disparaîtra la nation, au seul bénéfice d'une dérégulation sociale et d'une déconstruction transpolitique »...
Quand je parle de dromopolitique, j'entends par là que la loi de proximité risque de régner indépendamment de toute éthique. Ce n'est pas ce que je souhaite, mais je ne peux pas donner des systèmes de régulation sociale. J'essaie de mettre l'accent sur une situation à partir de la vitesse. On le voit bien au niveau de la ville. C'est même la fin de l'opposition ville/campagne. On sait très bien que dès maintenant la ville tend à devenir solitaire. Les campagnes dans le monde entier sont disqualifiées, y compris en Europe. Alors qu'on est la première génération qui allons vivre la ville absolue. La ville de l'instantanéité. On retourne à la féodalité urbaine. Ce qui se passe en Europe ce sont deux régression: à l'Est la régression sur l'État national, à la suite de l'effondrement de l'empire soviétique replié sur son passé, à l'Ouest c'est le contraire: derrière l'ouverture des frontières de l'Europe se profilent les villes, les État-cités. Elles reprennent leur primauté avec une féodalité urbaine considérable. Les Ligues en Italie sont des faux féodaux: on va retrouver les guelfes et les ghibellins, Roméo et Juliette, Bologne avec ses deux tours. ◾


Voyeur par oreille




André Carpentier

J'ai mis une scène dans un roman à paraître, qui a trouvé là sa place, donc son expression, sans doute pour effacer l'expérience qui l'a fait naître, ce dont je n'ai pas ici le projet de témoigner. Un personnage à l'esprit troublé, qui vit seul dans sa marginalité, surprend des plaintes amoureuses venant de l'étage du dessus. L'onomatopée ouillouillouille, qui d'après le Grand Robert exprime la douleur (voir au mot ouille), condense les voix entendues. Le personnage-narrateur parle même de l'ouillouilleuse et de ses ouillouillements.

Cette scène répétée, en apparence savoureuse, se présente au personnage sans qu'il l'ait commandée ni qu'il se soit arrangé pour en être le témoin clandestin. Il n'a d'ailleurs jamais eu l'idée d'observer secrètement et avec complaisance l'intimité d'autrui, que ce soit par l'œil ou par l'oreille. Ce n'est ni un voyeur ni un écouteur furtif. Ça lui est venu par la force des choses d'entendre, par la puissance d'action de hasards mortifiants, car ces scènes le blessent pour une raison qu'il ignore mais que l'on devrait soupçonner. Le moteur de son caractère n'est pas, a priori, la perversité, plutôt un dérèglement des sensations dont il est captif. Mais voici un court extrait:

[...] ça s'est mis à ouillouiller de plaisir, en haut, et à crier le fondement de ses délices. Deux soirs sur trois, le tatoué du dessus, celui qui porte à la saignée du bras une tête d'éléphant à la trompe relevée, reçoit une visiteuse, presque toujours la même, lui décroise les jambes et tombe dedans. Pris d'une émotion suffocante, comme si une chape de tristesse avait fondu sur moi — pourquoi? je n'en sais rien, je n'ai pas avalé Freud par cœur — [...]

Et quelques chapitres plus loin:

Puis ç'a été la criée, en haut, dans le palais des faveurs, des yodels mêlés de «non, c'était mieux avant», de «oui, comme ça» et de «plus vite, plus fort!». Le plafond battait la mesure comme sous les coups de pattes d'un chien qui se gratte.

À chaque concert de plaintes amoureuses, le personnage-narrateur, qui n'a pas connu l'intimité des femmes, est ému jusqu'au malaise, sans toutefois renoncer à prêter l'oreille, donc à assister à la scène par le sens auditif, à être présent par imagination, se figurant sans doute la vue, le sentir, le toucher. — Peut-il imaginer le goûter?

Le personnage ne sait, dans ce qu'il entend, ce qui le perturbe. Mais peu importe, il ne perçoit pas les choses elles-mêmes, plutôt ses propres pensées et impressions. Le choc n'est pas dans l'entendu, mais dans le ressenti — les choses et les faits, les phénomènes étant inséparables de la sensation. Le monde se présente à lui comme une multiplicité de données sensibles, et les voix qu'il reçoit se lient à lui dans une imbrication d'être(s). Quoi qu'il en dise, s'il est un monde auquel il ne peut renoncer, c'est à celui, mouvant et stupéfiant, de ces émotions sensibles.

Ce qu'il entend ne se réduit pas à des ondes portées et fluctuantes, ce n'est pas non plus qu'un assemblage de sources humaines et de pulsions sexuelles. Il y a là, il ne sait où — et son trouble témoigne du coût de cette ignorance — quelque chose d'absolument décisif qui le rassemble autour d'une douleur, perte ou exacerbation. L'observation est sans joie véritable, c'est une irritation sans attentes. Il est plus que l'être de ce vol de voix, il donne corps à l'émotion suffocante qui est là, en lui, née de lui, irréductible à toute paraphrase. Ce trouble qui le vivifie — car ce n'est pas une jouissance —, il a un passé dans la destinée personnelle de notre homme. (J'en parle, pour les besoins de la démonstration, comme s'il s'agissait d'une personne réelle.)

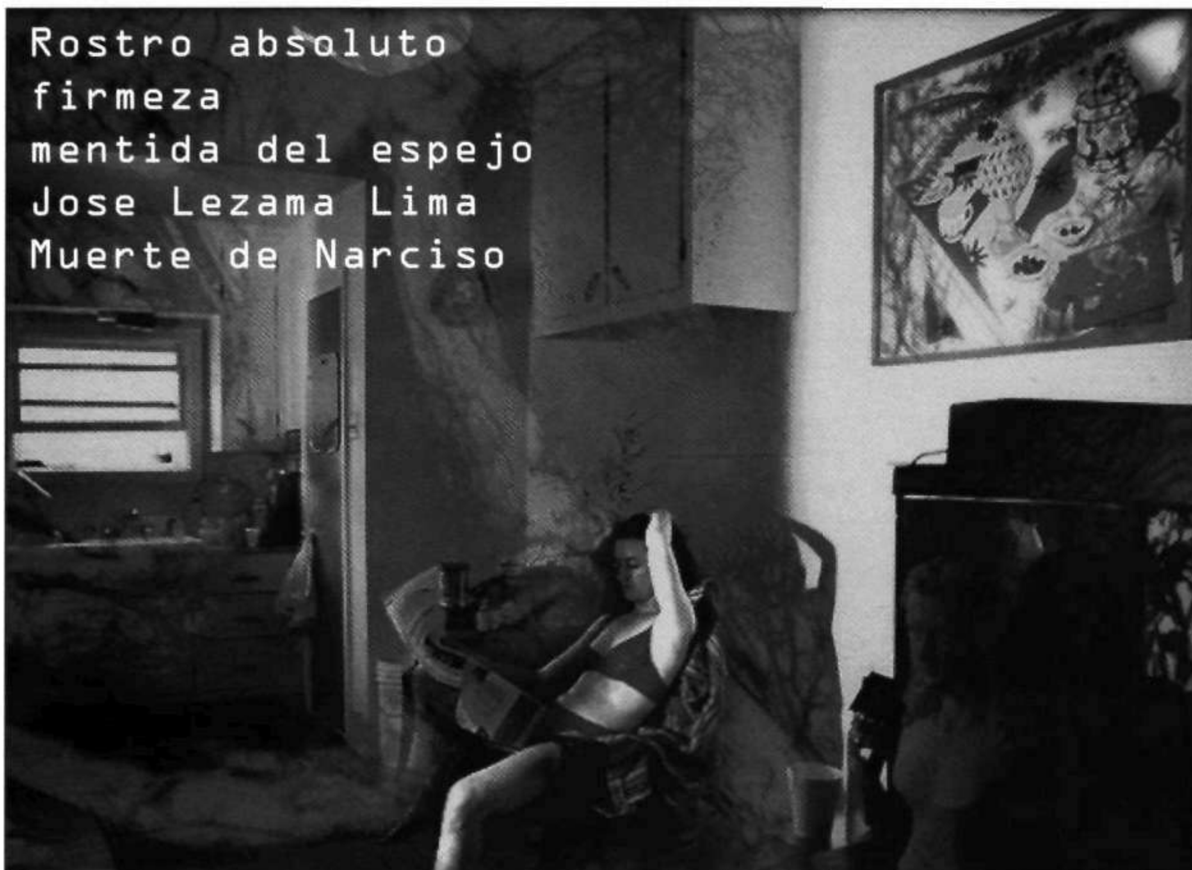
De l'audible se met donc en scène dans l'espace inaudible, parmi d'autres scènes sonores: le chuchotement des voitures sous la pluie, les conversations privées qui tombent en poudre jusque sur les trottoirs, etc. mais comme s'en détachant sur un support qui lui fait cadre, le met en évidence. Il entend, donc il saisit quelque chose. Il trouve en lui-même un désarroi, même sans effort de pensée. Et s'il entend certains détails distinctement, un grincement de sommier, un geignement d'homme, une criaillerie, c'est que quelque chose d'aussi puissant que sa détresse veut se raccrocher au principe d'unité, qui permet d'observer, de comprendre, de mémoriser. Il perçoit comme en musique, en émotion. Le genre de cri, le timbre de voix, il ne saurait trop qu'en dire. La poussée d'adrénaline, ses froissements d'émotions, il ne saurait leur déterminer non plus un sens assignable par expérience.

Imaginons ce qui n'est pas dans le roman. Au bout d'un temps, les vociférations diminuent, le moment est plus intime, ce qui brouille la réception. Le personnage monte sur une chaise pour mieux entendre. Il devient écouteur — ce mot employé pour rester dans le paradigme de voyeur — et s'enferme en solitaire dans sa fonction. La chaise se met soudain à craquer, il craint l'effondrement, déplace son poids en conséquence, perd l'équilibre et tombe à bas de la chaise dans un vacarme de casseroles. En haut, tout s'arrête. On l'a entendu, on a repéré une présence. Il est découvert sans l'être tout à fait. Il fuit vers la cuisine, sort même dans le jardin pour feindre de n'avoir pas été sous la scène en épieur. Il y a une tragédie dans l'impossibilité de s'expulser de ces moments, symétrique de l'ennui d'être soi irrémédiablement.

Dans cette croisée de voix et de bruits, une violence est faite au personnage, qui tient dans l'entendu des autres, une âpreté qui l'expulse de son repli et lui signifie sa confusion, le rabat sur des motifs privés, un mésadvenu étriqué, un passé froissé, qu'en sait-on? Il est intimé de surdité, de suspension d'imagination même. Il est contesté dans son droit d'être ce que cette agitation, cette fièvre a fait de lui, et par rebond, d'être tout court. Et s'il croise les amoureux dans l'escalier, qu'un regard est porté sur lui — qu'il le retourne ou pas —, il n'est alors pas observé ou scruté; ce regard est une présence tout le contraire d'offerte. En temps ordinaires, l'interaction des regards constitue la réalité essentielle du voir — comme l'interaction verbale constitue la réalité fondamentale de la langue. La pensée, dans l'échange de regards, est habituellement un travail de recherche; ici, le personnage sort bredouille de cette fréquentation. Car il n'y a qu'un regard pour annuler un autre regard, surtout celui du voyeur — ou pour casser l'attention déshonnête de l'écouteur obscène, c'est pareil. La vue, et par extension l'ouïe, contre la proposition d'Héraclite, n'est pas toujours un mensonge, ici moins qu'ailleurs. ◩



Narcisse impénitent



Wladimir Krysinski

Je suis la somme de mes perspectives. Entre le voir et le non savoir, inconclusives et indéchiffrables,trompeuses à souhait, mes perspectives cernent ma nostalgie. Celle qui me fonde et qui me défait. Une nostalgie du centre, une fixité de mes compulsions du répétitif. Je suis cette réduction aux transports de la méditation de moi-même sur un autre moi-même qui s'est vu en une fraction de seconde et a perdu l'entendement de son corps.

Un point de vue immuable s'y est inscrit. Il m'agrippe comme le serpent d'un autre paradis non retrouvé. Cette beauté dérangeante qui paralyse mes regards. Je persiste au fond des miroirs. Ils obéissent aux lois non écrites de reflets multipliables à l'infini. Ils ont dissous mes certitudes. Je me regarde. Donc je suis. *Ergo sum:* cette désinvolture du désir, cette marche vers l'entendement de moi-même par la vanité de masques.

Occasionnellement, je repense la voix de Shakespeare condamnée à la répétition de « thy » et de « will ». « Mine eye and heart are at a mortal war, How to divide the conquest of thy sight»;«Mes yeux, mon cœur se font une guerre mortelle. Pour diviser entre eux le trophée de ta vue. » « Mine eye my heart thy picture's sight would bar, My heart mine eye the freedom of that right. » « L'œil voudrait interdire à mon cœur ton image, Le cœur nie que mes yeux soient libres de la voir. » (W. Shakespeare, Sonnet XLVI tr. H. Thomas)

Entre les impératifs de la vue et du cœur j'hésite au carrefour des antinomies. Je coupe le cou à la rhétorique du moi haïssable. Mais elle revient au galop. Des images et des métaphores se posent en calme sur les convexités de mon corps provisoirement réfléchi dans les chaînes et les séries du réel qui me prend à la gorge. Mes fuites scandent le rythme de mon néant.

Renvoyé aux calendes grecques, il revient au galop.

À mon corps défendant, j'honore la loi capitaliste de l'image calculée par le jeu insistant du retour au même. L'impératif du calcul. L'axiome de la dissolution catastrophique de mon corps que morcellent les instants déréglés du sens de ce visible inatteignable. Dans mes simulacres se cachent les fantasmes de l'image ultime de moi-même que moi-même je ne peux voir qu'entrecoupé. Effet d'éclipse par le paradoxe de l'excès d'amour-propre. Les stades d'un miroir toujours recommencé. La blessure renouvelable à minuit. Entre le chien et le loup de toutes les incertitudes. Elles tremblent en moi comme les signes insistants d'une réduction finale. Ad absurdum. Ad nauseam. J'y perds mon latin.

Je meurs économiquement dans l'abîme de mes retours aux sources. Mes énergies du sens palpable y gaspillent leur force. J'accède négativement à la raison d'être par le glissement invisible vers la perte. Quel reflet me donnera la raison de persister dans la quête de la représentation de mes seuils? Sachant que tout est illusoire, je m'acharne à prouver le contraire.

La mémoire de plus en plus lourde de faits, de gestes, de regards, d'autoregards se transforme en intuition de signes futurs qui diront pour la dernière fois la dissolution du déjà vu. La danse macabre de l'affrontement des visions mène le jeu. Contre la vision du choc, j'oppose la certitude de l'aveuglement. Maintenant j'essaie de savoir. Ce qui ne sera jamais un anéantissement autrement que par la mort, me harcèle maintes fois à la seconde.

Soudain, je me réveille sur cette scène sans limites où mon espace a été marqué par le signe béant de l'impossible. Je repose sur la plage infernale de mon être illimité que mord la bouche d'ombre. La mer ravale ma défaite. Je suis le voyeur impénitent de ma mortalité proche. L'eau m'envahit comme une incessante ritournelle d'aveuglement. Dans mon visage sont enterrés tous les retours aux sources du malentendu congénital. Quelle image réfractée de mon regard définitif se laissera imprimer dans la ténacité de mes yeux ?

Regarder, regarder ! « Ce toit tranquille où marchent les... » ombres, ce roulement des vagues étouffées par le cri. Persister dans le regard contre vents et marées de l'apparition de l'obscurité omnipuissante. Sentir la respiration du cimetière marin où s'engouffra le vertige de la pureté calculée en signes. Sentir le déplacement paisible de l'azur dédoublé, multiplié par le silence des vagues évanouies. Quel pathos de l'opération décisive du poète qui calcule les rythmes et la résistance du langage pris pour le miroir de l'universel particulier!

Je retourne au désir inébranlable de la perfection dont je vois les fastueuses frontières. À l'épreuve de l'évanescence tout s'est transformé en lumière. Ses cortèges me poursuivent au moment où je regarde sans étonnement les écrans traversés par les montages trompeurs. On me jette à la figure les images calculées de la tribu commerciale. Les hordes dansantes aux regards hagards perpétuent les artifices de l'extase. Je regarde les formes qui ne signifient que leur appartenance au marché. Le manipulable envahit mon champ de vision. L'investissement dans le visible reproduit la reproduction.Dans l'institution de l'image je ne suis pas partie prenante.

Qui suis-je alors et encore, moi, Narcisse impénitent, au carrefour des stratagèmes du commerce universel. Le calcul est d'apparence simple. Dans l'iconolâtrie généralisée rien ne me concerne moins que la répétition servile de la servitude. Les échos m'assiègent et je ne suis plus ce désir indomptable du miroir qui absorbe mes regards répétitifs. Tel le signe inépuisable de la patience face aux reflets, je grandis implacablement sur les places publiques pleines d'images qui désarment la raison. Triomphe le simulacre qui annule à jamais le sens du certain, du vérifiable, du connaissable. Je ne puis plus avancer. Mes regards sont une répétition de la détresse que mes nostalgiques pensées portent jusqu'au bout du gouffre. Je suis cette surface que la passion de soi a transformé en spectateur des regards commandés par mon destin.

L'intraitable puissance des images que les écrans du quotidien fictif me jettent à la figure. Je ne peux plus réaliser mon propre mythe. Il se promène à travers mon corps. Il écrit sur mon front son attachement à mon histoire. Donc, encore une fois le miroir, le désir de reprendre à l'image sa désinvolture, son pouvoir de m'imposer la répétition compulsive du même en face de l'identique. Le labyrinthe m'absorbe et m'engloutit. Je me décide à persister dans mon énergie du mortel. Je serais donc au rendez-vous de ces millions de regards qui firent de moi le voyeur impénitent de la beauté irrépétable enfoncée au fond du mystère aquatique.

Joueur passif d'un spectacle dont le fil conducteur tréssaillit sans cesse, je dois acquiescer à ma propre fuite devant le temps qui ne parle pas, ne regarde pas, ne désire rien, possède tout et change tout en rien. Que Tirésias et Echo se taisent une fois pour toutes. Les signes qui se croisent au fond du miroir m'appellent à injurier ma propre passion. Je ne peux que reconnaître ma soumission à la puissance de l'invasion du représenté par l'insistance du visible. La clé des songes est perdue à jamais. La terreur de l'affirmation par l'image me réduit à ce lieu d'observation où tout est prévisible. Ainsi commence le spectacle, se taisent les pleureuses, le coryphée explique la faute tragique. Un nouvel Aristote se met à écrire sa poétique de l'irreprésentable. Dans le royaume du prévisible je me sacrifie sur l'autel de mes démons. Le ruisseau de lumière se fraie un chemin dans le ciel d'un autre royaume.

Maintenant mes yeux n'entendent plus rien. Mes oreilles ne regardent plus. Mes mains ne perçoivent aucun message. Mon cou gît dans le terrain vague de la dysharmonie collective. « Cou cou coupé. » Ma tête détachée ne chante pas. Le paysage qui m'entoure n'est pas orphique. Les fils sont rompus. Les mélodies sont coupées. De l'abîme monte une fumée sombre. Les symboles ne reviennent pas. ◪

Palomar

ou le voyeur captif

Ce titre métaphorique, mystérieux à dessein, renvoie d'une part, par son côté dénominatif, à l'observatoire du mont Palomar en Californie où se trouve l'un des télescopes les plus puissants au monde et, d'autre part, au personnage créé par Italo Calvino, Monsieur Palomar[1]. Inquisiteur du regard, observateur, voyeur, Monsieur Palomar constitue une profonde réflexion sur le regard voyeur. Un voyeurisme qui est en fait un état de recherche perpétuelle sur le regard.

Le personnage de Calvino soulève une interrogation qui hante le voyeur conscient: Si je ne la regarde pas (en parlant d'une femme nue qui prend un bain de soleil) c'est comme si je faisais semblant de ne pas la voir. À partir de cette double contrainte (double bind) nous avons soulevé l'impossibilité de maintenir une position indifférente par rapport au regard. Dans le cadre de notre exposition *Palomar ou le voyeur captif*, le spectateur est constamment maintenu dans une position ambivalente. Les installations présentées font en sorte que le spectateur prend plaisir à regarder l'illicite, mais, en même temps, il doit s'interroger sur son propre statut social de voyeur. Comme il pourrait le faire s'il analysait sa réaction aux faits divers (situation où le voyeurisme devient socialement acceptable) par exemple. Le voyeur est généralement celui qui prend plaisir à regarder et non pas à «faire». Toutefois, grâce aux installations, nous plongeons le spectateur dans une position de «voyeur arrosé». Pour cela, nous occupons le spectateur avec des installations interactives captivantes: une fois plongé dans l'univers de l'installation, le spectateur se transforme en acteur. Il devient partie prenante de la mise en scène d'un autre voyeur.

Voyant, voyeur, visionnaire, faits et méfaits du regard. Trois types d'expériences visuelles, représentant respectivement la description, la narration et enfin la méditation constituent les paramètres de l'exposition. Ces expériences visuelles prennent la forme de relations simples à l'objet; de relations plus complexes face à un univers impliquant le langage; ou d'expériences plus spéculatives faisant appel à la relation qu'entretient le spectateur avec le monde qui l'entoure.

La notion de regard semble, depuis quelques années, être au centre des préoccupations de nombreux artistes et chercheurs. Toutes les recherches récentes sur la perception et la proprioception montrent bien l'acharnement porté sur ce sujet. Toutefois, entre les recherches issues du milieu académique et l'interprétation hâtive et souvent facile qu'en a donné le cinéma ou la vidéo populaire, les recherches sur le regard n'ont pas suscité de nombreuses expositions. Le regard d'aujourd'hui est immunisé, atrophié par la surcharge d'informations. Avec cette exposition, nous désirons provoquer, avec un esprit inquisiteur, la constante remise en question du jugement du spectateur face à l'art contemporain.

Le titre, le concept et les oeuvres évoquent une sorte de relation spontanée, joyeuse, intime avec le spectateur. Le thème questionne le regard, le voir, c'est-à-dire un système d'appréhension de l'univers

extérieur qui passe par l'oeil. Il s'agit de donner une interprétation allusive du monde extérieur, de se rapprocher le plus possible de la sensation visuelle, de mettre en évidence l'action sensuelle du voir sur le sentiment, en la projetant dans un univers de représentations qui interpelle le vécu du spectateur.

Quelle est notre relation au monde du fantasme, de la sexualité et de l'érotisme? Quelle est notre perception des choses, des objets, comment cette relation se manifeste-t-elle à nos yeux? Quelle est la relation entre la pensée et l'oeil, entre le monde extérieur et l'oeil? Sous le couvert d'un thème simple et accessible, l'exposition devient le lieu d'une importante réflexion sur la nature du quotidien.

Le voyeurisme n'a pas uniquement une connotation psychiatrique, pathologique. Il a aussi le sens de témoignage, d'observation. Toutefois, le mot voyeurisme renvoie inévitablement à la déviation psychiatrique. Est-il possible de questionner positivement cette notion? Peut-on arriver à une réflexion qui ne serait pas dans l'esprit d'une condamnation? Quelle est la frontière entre ce qui est permis et ce qui n'est pas permis, entre la normalité et l'anormalité? Cette exposition nous permet de traiter des aspects scientifiques du voyeurisme, du voyeurisme comme passion, comme rapport de société, comme réaction à l'intrusion de l'étranger, comme forme de protection.

① Par son style, le titre évoque l'esprit théâtral des XVIe et XVIIe siècles où le nom du personnage constituait une mine d'information sur son caractère, sa personnalité, sa philosophie. Plusieurs ont même été substantivés: Tartufe, Harpagon, Shylock, etc., donnant lieu ainsi à un nouveau vocabulaire.

MEDIUM IS MESSAGE

Tout en questionnant la formule de McLuhan, l'exposition nous force à nous interroger sur la place des arts électroniques au sein de l'art contemporain. De façon générale l'art électronique est boudé par la critique et par l'institution qui ne voit là qu'une simple application de procédés techniques. Ce type d'art remet actuellement en cause les préceptes de l'art contemporain. À la lueur des nouveaux médias sans cesse naissants,on ne peut plus penser l'art tel qu'on le faisait voici dix ou quinze ans. L'intégration de l'électronique à l'art contemporain permet une plus grande interactivité et lui donne un aspect ludique immédiatement saisissable par le spectateur.



Palomar ou le voyeur captif propose en fait un jeu au spectateur et au critique qui seront amenés à déterminer si «tous les contenus de sens sont absorbés dans la seule forme dominante du medium.» Comme le mentionne Baudrillard, le medium seul fait événement et ceci quels que soient les contenus, conformes ou subversifs. En extrapolant la formule de McLuhan, revisé par Baudrillard, et en l'applicant aux arts électroniques nous devons pourtant constater qu'on ne peut évacuer le medium au profit du message.

Dans cet esprit d'interactivité et de jeu sur le medium et le message nous présentons également un CD-ROM. Cet objet technologique constitue une oeuvre périphérique à l'exposition où l'artiste devient une sorte d'objet d'étude pour le réalisateur. De son côté, le spectateur sera subjugué par une unité esthétique et thématique qui le plongera dans un univers diversifié, éclaté. Il sera littéralement attiré au sein de l'oeuvre.

Denis Martineau

Denis Martineau est conservateur et concepteur de l'événement, il est également membre du comité de rédaction de Vice Versa

ERICK DESPREZ
L'Auberge espagnole

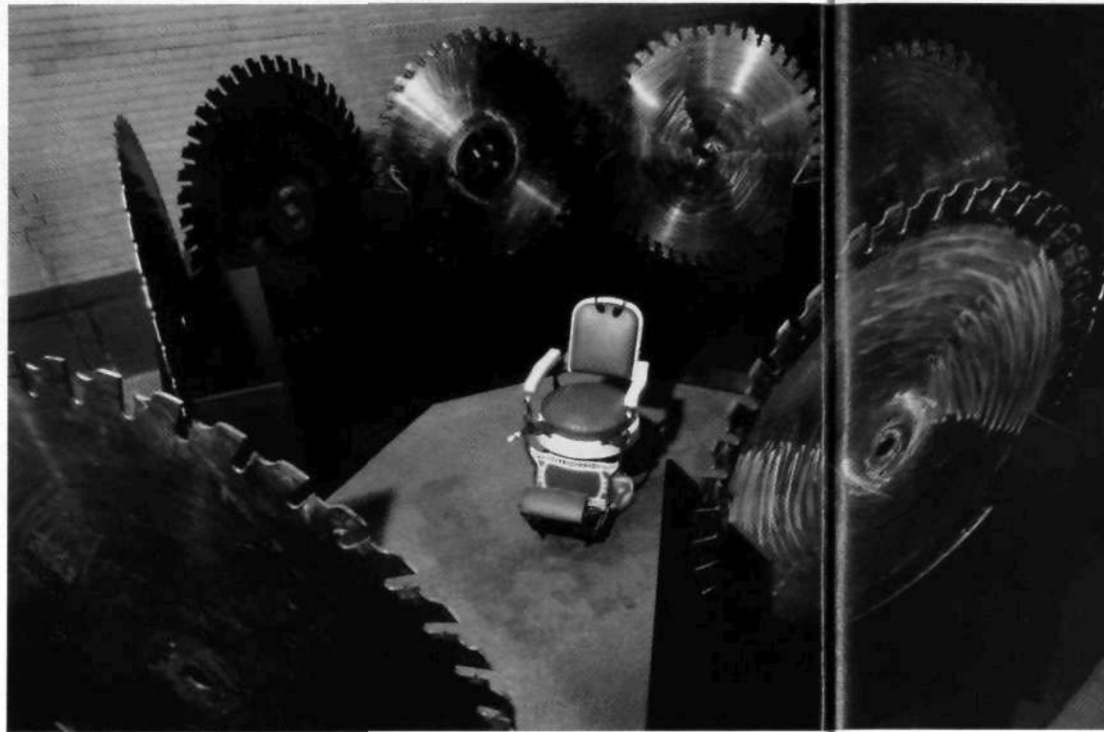
Érick Desprez est né en France en 1951. Il est diplômé en psychologie de l'Université de Bordeaux. Il expose régulièrement à Toronto et Montréal. On retrouve de ses œuvres dans de monbreuses collections publiques et privées.

Fidèle au travail de création qu'il mène depuis plusieurs années, Érick Desprez réalise une installation qui, tel un organisme vivant, nous attire et nous captive dans un parcours spatial et mental.

L'installation est constituée de huit immenses lames de scies circulaires, placées verticalement et formant les côtés d'un octogone régulier dans lequel les visiteurs peuvent pénétrer. Invité tout d'abord à regarder, de l'extérieur, une vidéo à travers le trou axial de l'une des scies, le visiteur est mis en appétit : sa curiosité est aiguisée par des personnages qui, dans la vidéo, parcourent l'installation et semblent éprouver un certain plaisir à l'audition et la vision dérobée de scènes encore invisibles au visiteur. Celui-ci, cédant à la tentation, se laisse prendre au jeu du voyeurisme et entre dans l'installation. Cependant, la vidéo se révélant un subterfuge, le visiteur est confronté à ses propres attentes. Son statut de spectateur se trouve ainsi perverti en celui d'acteur.

L'Auberge espagnole est une « mise en crise » du voyeur. Par une dramatisation de l'espace, l'œuvre interpelle et incite le voyeur à s'offrir en captivité. Le « voir » ne se conçoit plus alors comme une action mais comme un état d'empathie avec le perceptible qui s'offre peu à peu en évidence et vient nous révéler le pervers et l'ambivalence de la jouissance qu'il nous procure.

Ce qui fait œuvre ici est un état poétique que l'on éprouve face, d'une part, à la force évocatrice de matériaux et de dispositifs qui viennent cerner le visiteur pour mieux le concerner et, d'autre part, face au non vu qui nous poursuit et nous engage dans la volupté d'un inconfort que chacun meuble à sa guise.





ERIC MATTSON ET ALAIN MONGEAU
Caméra Panoptica

Éric Mattson et Alain Mongeau travaillent ensemble depuis cinq ans sous la bannière de Visions Infogothiques. Ils sont auteurs d'animations par ordinateur (dont certaines ont été primées à l'étranger) et de quelques installations interactives. Détenteur d'une maîtrise en communications de l'UQAM, Éric Mattson a terminé sa formation l'an dernier avec une installation interactive en guise de mémoire-production. Fraîchement détenteur d'un doctorat, Alain Mongeau vient pour sa part de terminer une thèse sur la communication interactive. Ils se lancent maintenant dans la production multimédia...

Caméra Panoptica constitue un environnement visuel et sonore dans lequel le visiteur est appelé à interagir. L'installation met en scène un triptique d'écrans géants sur lesquels est projetée une imagerie traitée par informatique et par vidéo : l'écran frontal est légèrement bombé et les deux autres écrans sont placés en angle de telle sorte que l'espace triangulaire de l'installation évoque les axes du champ de vision. Invité à déambuler dans un environnement artificiel déstabilisant la perception audiovisuelle, le visiteur qui regarde est à son tour observé par des senseurs de position. Ces senseurs fournissent à l'ordinateur des informations permettant de régir les séquences visuelles et sonores affichées.

L'installation vise à baigner le visiteur dans une ambiance particulière créée par le choix des matériaux audiovisuels. Il n'y a pas de parcours narratif proprement dit, même si une certaine progression thématique peut être décelée en explorant les différentes zones sensibles de l'installation. L'enjeu de l'interaction — s'il y en a un — consiste à offrir une simulation de voyage (« surrogate travel ») à travers une imagerie contaminée par la nature biologique de la vision : des textures de neurones et de synapses se fondent ainsi dans divers types de représentations plus ou moins concrètes de façon à créer une architecture visuelle improbable. L'ensemble du dispositif constitue une structure ouverte rythmée par la présence et le déplacement du visiteur.

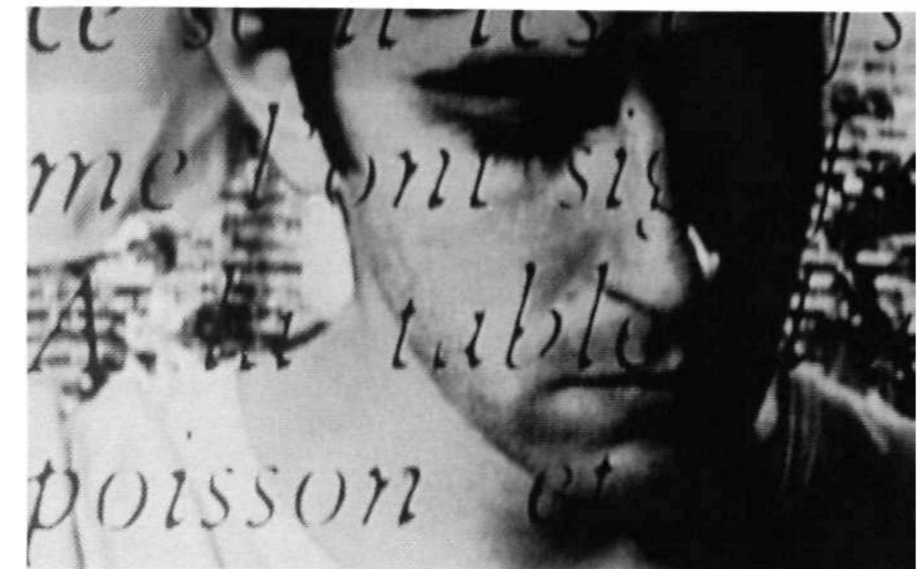
NOUS
Mets et mots

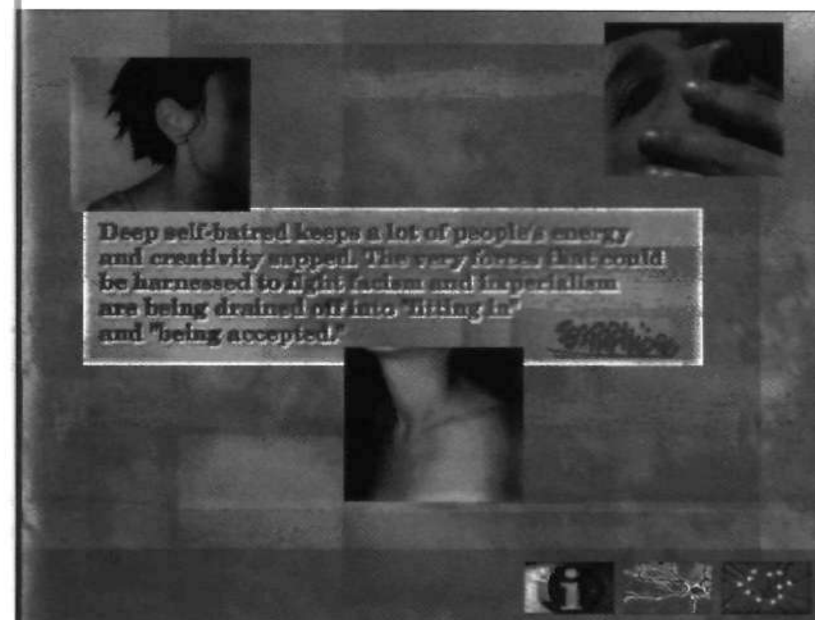
Nous est un collectif de création créé en 1992 et regroupant trois vidéastes : Hugo Brochu, Natalie Lamoureux et Éric Martel. Depuis deux ans, le groupe travaille à l'intégration du médium vidéo à la scène avec entre autres le Groupe multidisciplinaire de Montréal et le théâtre Le Clou. Nous prépare actuellement les images pour le prochain spectacle de la troupe Anar Danse.

Mets et mots crée un rapport physique entre la bande vidéo et son mode de diffusion. L'image s'approprie ici la matérialité de l'objet. La planéité, les jeux de transparence, de coloration prédominent ; la vidéo y est traitée comme matière visuelle. De manière allégorique, l'écriture imprimée et manuscrite, surtout utilisée pour ses propriétés graphiques, rappelle le caractère bidimensionnel de la vidéo, alors que la nourriture y figure la matière. Les deux univers s'interpénètrent, pages souillées de nourriture et terminologie gastronomique, la lecture et l'action de manger y sont mêlées dans un parallèle volontairement confus.

Mets et mots recherche une ambiance, celle du rituel. Le portrait frontal, sorte de motif récurrent, sert de support aux actions passive (libre) et active (manger). La structure en boucle renforce l'impression d'un mouvement unique ininterrompu, sans début ni fin. *Mets et mots* désamorce le langage proprement médiatique de la vidéo et pose ses propre limites. Ceci n'est rien de plus que ce que vous voyez : des images planes sur lesquelles se répètent inlassablement les mêmes gestes, les mêmes mots.

L'objet *Mets et mots* se présente sous la forme d'un tas de vieux livres poussiéreux dont celui du sommet est ouvert, servant d'écran vidéo. L'objet filmé se confond alors avec l'objet réel, fusion dans un seul mouvement circulaire sans cadre temporel précis.



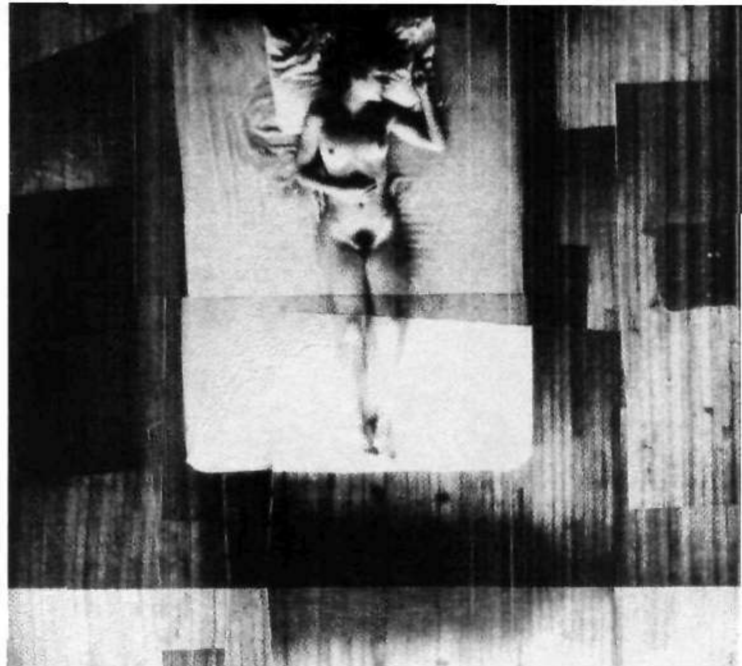


A. FRÉDÉRICK BELZILE
Trans-veduta

Née en 1961, Frédérick Belzile est bachelière en art de l'Université Concordia et possède une formation en électronique du centre Copie-art de Montréal. On a pu voir ses œuvres lors de deux expositions individuelles, en 1993, chez Copie-art et à la Galerie Clark.

Trans-Veduta est issue d'une réflexion sur la nature du visible, sur sa capacité à être facilement traduit en terme de connaissances objectives et sur la position d'autorité qu'occupe le regard au sein de notre perception du monde extérieur. L'installation est constituée de deux boucles vidéo dont les images ont été manipulées et assemblées à l'aide d'outils informatiques. Ces deux boucles vidéo sont projetées sur deux écrans se faisant face à l'intérieur d'un couloir. L'un des écrans est une construction à multiples facettes fragmentant les images qui y sont projetées. Le deuxième écran est construit à partir de lattes verticales d'acier galvanisé posées à intervalles réguliers à la surface du fond. Une trame sonore accompagne l'installation.

Grâce à un dispositif original, des images fixes interfèrent et se mêlent aux boucles vidéos. Par ce biais, Frédérick Belzile réussit à créer un environnement visuel déstabilisant. Au cours de leur déplacement les visiteurs perçoivent l'image fixe s'imbriquant à l'image animée, créant ainsi une nouvelle image hybride issue d'éléments mouvants de la boucle vidéo et des « restes » de l'image fixe. L'expérience du regard devient alors une expérience corporelle entière d'ordre empathique.



LOUIS-PHILIPPE DEMERS ET BILL VORN
Espace vectoriel

Né en 1959 à Montréal, Bill Vorn poursuit présentement des études de doctorat en communications à l'Université du Québec à Montréal. Compositeur et concepteur-son depuis le début des années 1980, il fut membre fondateur du groupe électrobeat Rational Youth, monteur d'effets sonores et compositeur de trames musicales pour le grand écran, la télévision et la publicité. Il travaille aujourd'hui dans le domaine des arts électroniques sur de nombreux projets d'installations audiovisuelles interactives.

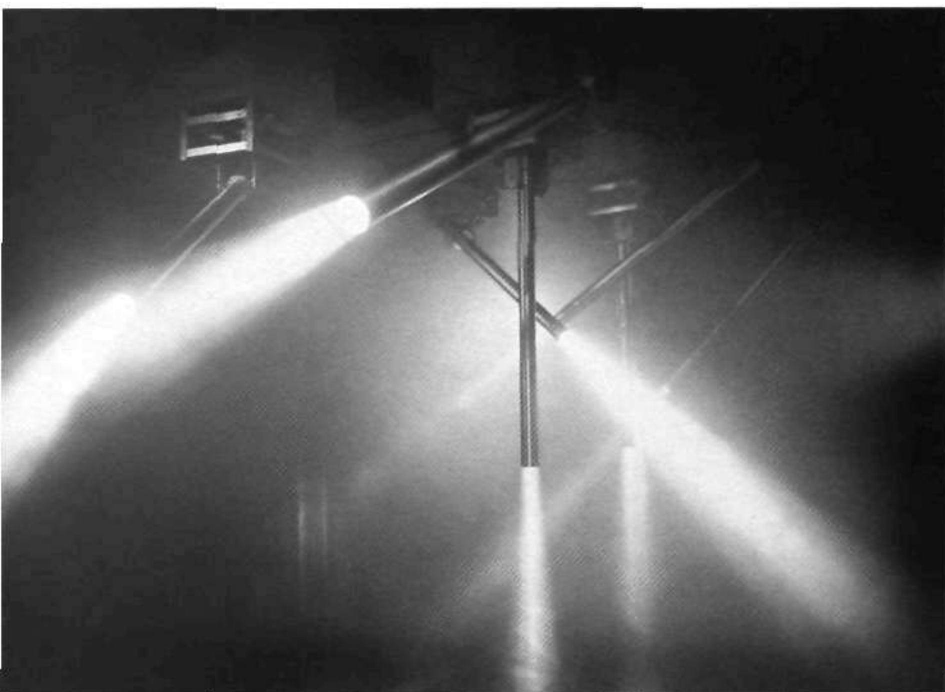
Né à Montréal en 1959, Louis-Philippe Demers est concepteur d'éclairage et artiste indépendant en arts électroniques. Il a complété une année d'études doctorales en robotique (McGill) pour ensuite être artiste en résidence en Arts médiatiques au Banff Centre. Ses recherches sur l'application des ordinateurs aux arts de la scène ont été appliquées dans de nombreux domaines : l'installation robotique, automates scéniques, danse moderne, etc. Ses travaux ont été présentés internationalement lors de performances et installations, notamment lors de Ars Électronica, Theatre am Turm, SIGGRAPH, European Media Art Festival, TISEA, et CyberArts.

L'installation *Espace vectoriel* traduit les concepts de la vie artificielle (A-LIFE) à travers un écosystème robotique métaphorique. Cette installation s'inspire des mouvements et des sonorités organiques afin de reproduire un univers hybride entre la nature et l'artifice.

Un groupe de huit tiges mécaniquement articulées évoque des comportements fictifs par ses mouvements propres et par ses réactions face à l'environnement. Chaque tige possède un haut-parleur et une source lumineuse encastrée à sa base, le tube agissant tel un collimateur. Ces éléments robotisés incarnent une véritable société-organisme et se veulent un commentaire sur les rituels, le chaos, l'individu et la machine.

Le dispositif propose un dialogue « réactif » plutôt qu'interact-if; le spectateur influence le comportement du système sans exercer de contrôle direct sur celui-ci. Ce mode d'interraction s'approche plus de la relation entre organismes vivants et monde extérieur que celui proposé par les hypermédias conventionnels.

Le spectateur est donc invité à explorer l'habitat fictif de ces entités robotiques, immergé dans un monde insolite et déroutant composé uniquement d'objet sonores et lumineux. Ces objets « virtuels » évoluent littéralement autour de lui, créant sans cesse de nouvelles architectures artificielles à l'intérieur d'un espace physique réel.



DUNCAN SWAIN
La maladie de la mort

Duncan Swain est issu du milieu de l'architecture. Ses travaux des 10 dernières années exploraient le domaine plus particulier de la maquette, à la fois comme outil de *représentation et comme objet* autonome. Aujourd'hui, Duncan Swain se concentre sur la relation dialectique entre le réel et le virtuel.

Alors que les ressources offertes par l'interactivité, lorsqu'elles s'appliquent au champ de l'installation vidéo, ont été largement explorées au cours des dernières décennies, ces mêmes ressources reste à peu près indéterminées lorsqu'il est question de leur application dans le champ spécifique du cinéma. Aussi, l'installation proposée par Duncan Swain repose sur la conviction qu'un approfondissement de la structure narrative propre au cinéma peut contribuer au développement d'une approche innovatrice dans ce domaine. Dans cet esprit, *La Maladie de la mort* tente d'explorer et d'interpréter la structure narrative cinématographique en termes de structure spatiale. Elle vise à montrer que le mouvement à travers l'espace peut constituer un récit.

L'installation de Swain reconstruit un espace cinématique représentant la chambre décrite par Marguerite Duras dans *La Maladie de la mort*. Le visiteur, qui peut interagir avec la vidéo, se déplace à travers cet espace. La dimension temporelle de la structure narrative traditionnelle du cinéma est alors remplacée par sa dimension spaciale. De cette manière, c'est le *point de vue qui fait l'histoire*.

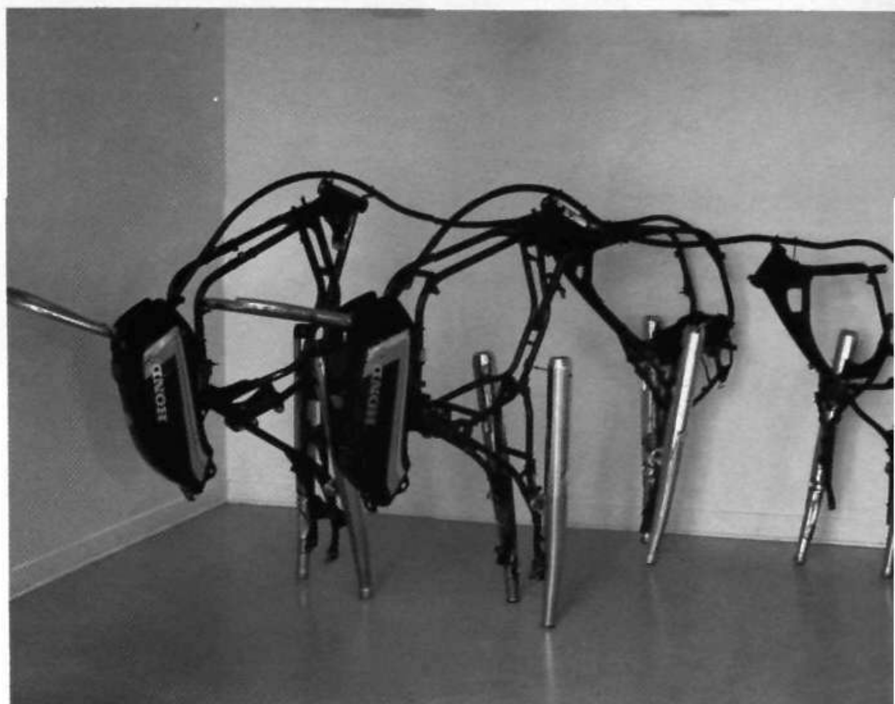
ÉRIC RAYMOND
L'Atelier du sculpteur

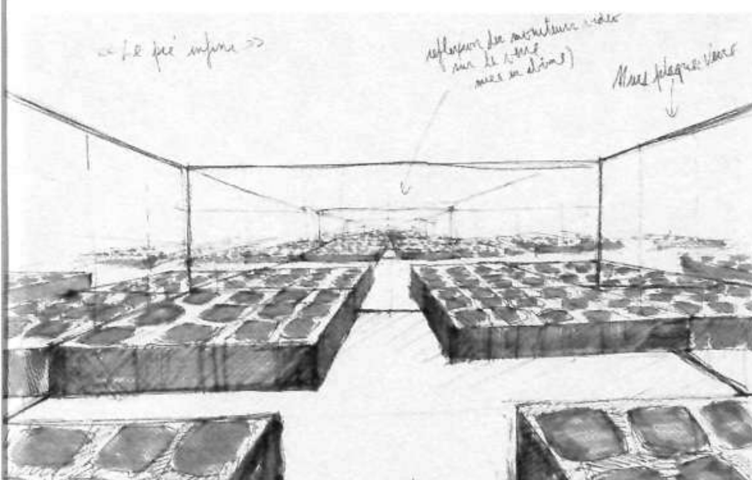
Éric Raymond possède une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal (1991) où il complète par ailleurs un doctorat en philosophie. Titulaire de nombreuses bourses publiques, il est actuellement chargé de cours à l'UQAM.

Au cours des dernières années, le travail d'Éric Raymond a été constitué de tableaux et de sculptures de très grand format construites à partir d'objets fabriqués par l'industrie humaine (le plus souvent des pièces de motocyclettes). C'est par leur métamorphose en animaux-véhicules, puis par leur mise en relation avec les qualités plastiques et temporelles de la photographie et de la vidéo qu'il cherche à faire interagir les spectateurs à l'intérieur d'un univers à la fois conceptuel et poétique. Ce procédé d'assemblage et de glissement de sens parents aux figures du discours entretient un lien direct avec les transformations de langage dans les produits oniriques.

C'est par l'intermédiaire de ce processus de symbolisation que nous établissons notre position de vis-à-vis face à cet univers qui, pourtant, nous englobe. Ciel virtuel dans lequel nous projetons arbitrairement en constellation les figures qui nous sont familières : Dragon, Orion, Atelier du sculpteur, Petite Ourse, Pégase... Car il n'existe pas d'avantage de liens de nécessité entre la Grande Ourse et la position des étoiles qui la composent qu'entre des pièces de moto et des animaux. Cartographie du regard qui découpe la voûte céleste, *Palomar*, par son nom qui n'est pas sans évoquer l'observatoire astronomique, caractérise ces visions monadiques qui mondanisent un monde ; le créent à tout instant : chevelure de Bérénice comme autant de pixels de lumière dans la nuit.

Video ergo sum.





JEAN-FRANÇOIS CANTIN
Le pré-infini
du cycle des suites et chroniques

Né en 1958, Jean-Fançois Cantin a étudié à l'école d'Art du Musée des Beaux Arts de Montréal. Il a exposé dans plusieurs galeries canadiennes, à Montréal, Toronto et Ottawa, ainsi qu'à l'étranger, en Italie et à New York. Il travaille depuis une quinzaine d'années sur des installations vidéo (et autres) qui questionnent le concept de l'image et l'acte même de représenter. L'on retrouve de ses œuvres dans la collection Lavalin, dans la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada ainsi qu'au Musée d'art contemporain de Montréal.

L'installation vidéo que Jean-François Cantin présente dans le cadre de *Palomar* s'inscrit dans le cycle de *Suites et chroniques*. Jean-François Cantin y questionne la nature intrinsèque de l'image, la temporalité liée au concept de l'image. Aussi, les moyens mis en œuvre par son installation n'ont pas pour finalité une représentation, mais plutôt le processus même de volonté de représentation.

Le Pré-infini crée une synthèse où le phénomène élémentaire de l'image, comme dispositif temporel agissant ; évoque la problématique séculaire qui lie l'homme au monde sensible, l'intime au monde extérieur. Cette installation investit l'espace sur le mode de la prolifération : dispositifs vidéographiques et optiques agissent comme démultiplicateurs d'un espace-temps. Le domaine de l'image vidéographique, son espace-temps, est perpétué au sein du lieu afin d'établir une résonnance avec l'espace-temps du spectateur.



LE PONT BRIDGE
Conte pour l'œil avide

Cette nouvelle création de Le Pont Bridge est une « installation-théâtre » qui explore les thèmes de l'érotisme et du voyeurisme dans l'imaginaire occidental. *Conte pour l'œil avide* propose, d'une part, une réflexion sur le statut du spectateur et, indirectement, sur la perversité contextuelle du théâtre où le voyeurisme devient socialement acceptable et, d'autre part, une tranche de rêve, un voyage sensuel, une inquisition de l'espace inconscient de l'érotisme au quotidien, vaste zone secrète peuplée de craintes, de désirs, d'interdits et de fantasmes.

Cette « installation-théâtre » est composée d'une succession de tableaux symbolistes et surréalistes qui s'enchaînent dans un rythme s'inspirant du rêve et du pouls sexuels. Une quinzaine de spectateurs sont étendus sur une structure aménagée à cet effet. À l'aide de longues-vues qui leur sont distribuées, les spectateurs peuvent voir les scènes jouées par des comédiens à travers la réflexion de grands miroirs fixés au plafond à différents angles. Un jeu complexe d'éclairage leur permet de voir les comédiens apparaître et disparaître d'un miroir à l'autre.

Les différents positionnements et angles des miroirs font en sorte que parfois le spectateur voit, parfois il fait partie de la scène par sa propre réflexion et parfois il est vu. Le spectateur devient ainsi acteur et participe au spectacle sans bouger ni parler. De même, la fonction de l'objet longue-vue amplifie la conscience du geste du regard et de ses implications. Ainsi, le spectateur est pris au piège et réalise que même sans parole ni geste, un spectateur fait partie de la représentation, par sa seule fonction de voyeur.

L'installation-théâtre du Pont Bridge est rendue possible grâce à:
Conception et mise en scène: Carole Nadeau
Assistance à la mise en scène: René Edgard Gilbert
Conception des éclairages et direction technique: Stéphane Mongeau
Conception scénographique et costumes: David Gaucher
Conception musicale: Alain Thibeault
Conception vidéo: Jimmy Lakatos
Conception scénographique initiale: Louis Hudon
Direction des communications: Christine Marceau
Direction administration: Yvon Gilbert
Comédiens: Suzanne Lemoine, Sylvie Moreau, Gilbert Turp, Yves Bourque

HENRY SEE
*B*rbie's Virtual Playhouse @City of the Future. ent*

Né aux États-Unis, Henry See vit à Montréal depuis 1978 et travaille comme expert dans le domaine de la programmation de logiciels interactifs. Depuis 1988, il produit des oeuvres interactives et hypermédias qui ont été présentées lors de plusieurs manifestations d'envergure à travers le monde.

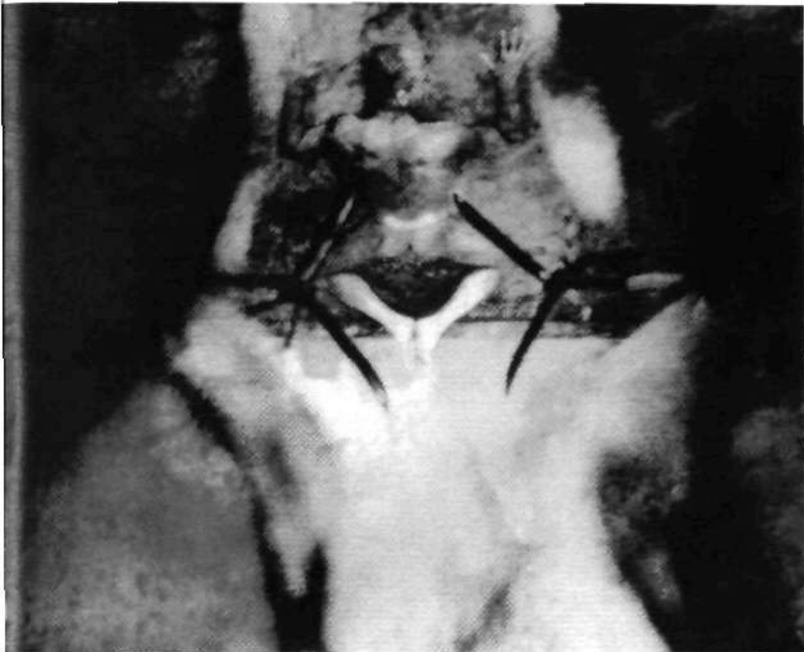
*B*rbiesVirtualPlayhouse* est une oeuvre hypermédiatique et non une réalité virtuelle. Henry See y porte un regard satirique sur les « trois pattes du tabouret de la vie post-moderne branchée » : la réalité virtuelle, le cybersexe et l'achat chez soi. La satire englobe autant les pièges physiques que contextuels de la réalité virtuelle.

« Propulsés » dans un environnement pseudo-immersif à très faible technologie, les visiteurs peuvent devenir soit B*rbie ou son ami K*n et peuvent jouer seuls ou les uns avec les autres. En portant les « pseudo-lunettes de protection personnelles » et les « gants pour rendez-vous chauds » (TM) et en saisissant l'« appareil de connection d'analogie générique sexuelle » (Sex Aid), ils cessent d'être des observateurs passifs et voyagent dans le temps et l'espace pour devenir les participants actifs de leur propre pseudo-vie.

L'installation physique comprend deux trépieds, un pour chaque visiteur. Un moniteur est posé sur chacun des trépieds. Le devant de chaque moniteur est enveloppé d'une cape dont l'extrémité est attachée à une casquette que le visiteur aura posée sur sa tête. Des écouteurs transmettent l'excitant et vibrant son stéréophonique de la Maison de jeu, intensifiant ainsi la création d'un espace virtuel. Les pseudo-lunettes protectrices font, en apparence, référence à la camera obscura et aux premiers appareils photographiques.

Henry See présentera également lors de Palomar une installation vidéo interactive intitulée *I see you/Je te vois.*





MARTINE DOYON
Regards sensoriels

Née en 1965, Martine Doyon oeuvre dans le domaine de la photographie depuis 1986. Portraitiste, elle s'intéresse également aux photo-reportages. Elle compte à son actif de nombreuses publications dans différents magazines culturels et quelques expositions au Québec, en France et en Martinique.

L'installation *Regards sensoriels* repose essentiellement sur une définition simple de la vue, c'est-à-dire un sens par lequel les « stimulations lumineuses donnent naissance à des sensations spécifiques organisées en une représentation de l'espace ».

Les perceptions sensorielles de l'organisme humain (l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût et la vue) sont multiples, aléatoires et renvoient à une imagerie mentale déterminée en fonction de l'expérience du regardant, c'est-à-dire qu'un objet pourra être interprété différemment par un même individu selon l'espace et le temps où il est regardé. Les différents tableaux présentés dans *Regards sensoriels* reflètent ces innombrables niveaux de perceptions sensorielles grâce aux visions globales et fragmentées du corps en mouvement.

Chaque photomontage présente différents comportements humains et tente d'en donner une représentation suggestive par l'intermédiaire de panneaux évoquant les hémisphères du cerveau. Ces derniers sont disposés de façon à ce que le spectateur puisse interpréter de manière non équivoque la relation entre les deux hémisphères. Pour cela, Martine Doyon utilise un effet de projection stéréoscopique sur chacun des panneaux. Cette projection permet de simuler une troisième dimension et de forcer le spectateur à entrer dans « ce cerveau » pour qu'il puisse adopter la vision qu'on lui propose. Finalement, cette situation constitue le prolongement de ce que le spectateur éprouve.

HILLARY KAPAN
Blind Date

Né à San Francisco en 1956, Hillary Kapan crée des installations informatiques interactives utilisant des logiciels et des programmes basés sur le multimédia. Il a exposé aux États-Unis, en Europe, au Japon et en Australie. Après avoir été chargé de cours à l'Institut des arts de Cleveland, il est aujourd'hui lecteur au département Imaging and Digital Arts de l'Université du Maryland.
Il coréalise présentement un dessin animé 35mm qui allie des techniques d'impression optique à des techniques d'animation par ordinateur.

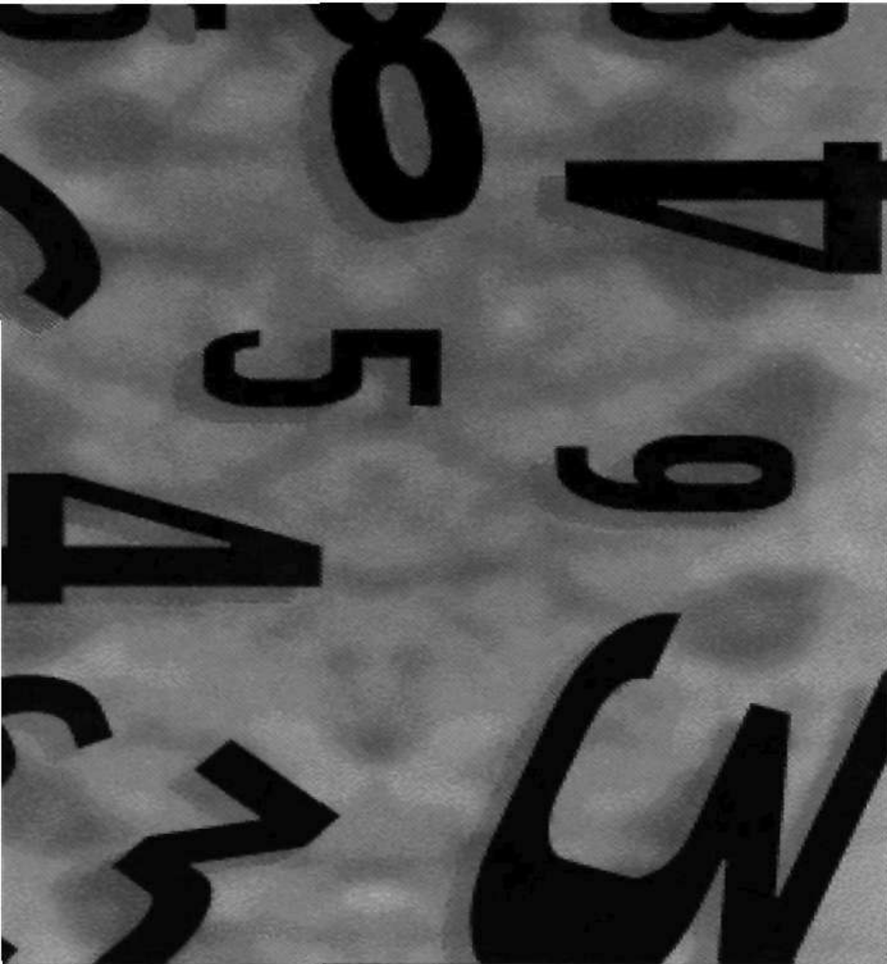
Blind Date est une installation interactive où, grâce à un écran moniteur tactile, le spectateur est invité à toucher l'image d'une main. Le moniteur, entouré de tissus sensoriels, est incliné de façon à imiter une pose suggestive. Lorsque le spectateur touche la main sur l'écran, la main réagit. La tension créée par cet éveil mécanique est rehaussée par le son d'une voix qui supplie : « Non, oh mon Dieu, s'il vous plaît, non! »

Par ses installations, Hillary Kapan partage sa vision d'artiste dont les oeuvres questionnent les nouvelles formes d'intimité suscitées par l'influence de la technologie et tentent de provoquer une réflexion pertinente chez le spectateur. Au fur et à mesure qu'évoluait la technologie, nous l'avons insérée dans plusieurs aspects de notre vie, dont celui de l'intimité sexuelle et affective. Des pin-ups aux poupées gonflables, en passant par le télé-sexe et les relations bi-côtières, les machines ont permis la distanciation du comportement intime. La pornographie interactive sur écran d'ordinateur en est un exemple récent.

Ainsi, de plus en plus, les machines offrent une nouvelle forme d'intimité. La technologie devient un intermédiaire pour l'expression intime. La présence physique et affective, telle que requise dans les rapports traditionnels d'intimité, est redéfinie. Cette redéfinition entraîne de profondes implications pour l'interaction humaine. Alors que l'espace



cybernétique devient de plus en plus sophistiqué, les rapports intimes se dirigeront de plus en plus vers la réalité virtuelle et s'éloigneront de la réalité matérielle. Comme de plus en plus de gens passeront de plus en plus de temps dans le champ virtuel, la communication humain-à-humain et les capacités d'intimité en général diminueront faute d'être utilisée. Plus nous nous habituerons à la médiation mécanique, plus notre tolérance à l'égard des modes humains d'interaction sera mise à l'épreuve. Jusque dans quelle mesure est-ce que l'intimité humain-RV offrira-t-elle une alternative inoffensive et appropriée à l'intimité humain-humain ?



LEON PASHU
The Symbols of a Lasting History

Leon Pashu est né à Skopje, en Yougoslavie (aujourdhui la Macédoine), en 1949. Il a vécu à Belgrade de 1960 à 1991 et depuis vit à Montréal. Il possède une solide formation en musique, tant comme compositeur que comme chef d'orchestre, ainsi que des études en esthétique. Ses oeuvres, autant musicales que phénoménalistes, ont été exécutées en Yougoslavie, aux États-Unis, au Canada, en France, en Autriche, en Italie, en Hongrie, en Suède et à Cuba.

Les trois installations au néon de Leon Pashu représentent les principaux postulats qu'il a développés au milieu des années 1980. Le premier postulat fait référence à la création d'oeuvres visuelles au néon devant être consacrées à un grand artiste ou philosophe passé ou présent possédant un lien créatif ou mental avec Pashu. Le deuxième a trait à une approche esthétique fondamentale de revitalisation du concept de beauté dans les arts contemporains.

La raison pour laquelle il a réalisé ces postulats à l'aide de tubes de néon rouge et orange et de lin naturel se résume en deux points : le premier est historique ; il est lié à la patine de l'art égyptien, que Pashu considère comme étant l'un des premiers exemples de l'utilisation de l'art dans sa beauté naturelle. Ce qui explique son utilisation de la toile de lin dans sa couleur originelle. Le deuxième est technologique et concerne la fascination qu'exerce l'ère technologique moderne et la beauté qui émerge de la structure atomique du monde. De là son utilisation de tubes de néon rouge et orange.

Les trois oeuvres présentées sont dédiées à trois grands philosophes de l'ancien monde dont les idées sur l'esthétique ont toujours attiré des générations d'artistes au cours de l'histoire de l'art occidental: Protagoras, Platon et Aristote. On retrouve de façon égale l'influence de ces trois philosophes tout au long de l'histoire de l'art occidental. C'est pourquoi Pashu leur a accordé une même importance visuelle. Les oeuvres deviennent ainsi le signe d'une histoire sans fin, qui apparaît ici et là, selon tel ou tel point de vue esthétique. En fait, elles deviennent les symboles d'une histoire durable.

NEUROM-X
CD-ROM

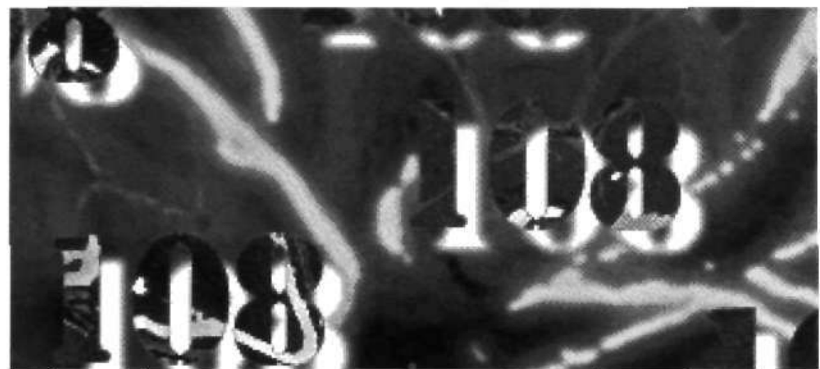
Neurom-X est une jeune entreprise qui se spécialise en communication interactive. L'équipe de base se compose de quatre experts formés en programmation, en communication, en arts visuels et en muséologie. Leur expertise s'est développée au fil de divers projets artistiques dont certains ont été présentés et primés à l'étranger. Pour la réalisation du CD-Rom *Palomar ou le regardeur actif*, l'équipe de Neurom-X était composée de Joseph Lefèvre, Éric Mattson et Alain Mongeau.

Le CD-Rom *Palomar* est conçu comme une extension de l'exposition Palomar. Il ne constitue ni un catalogue, ni un support direct de l'exposition : il s'affirme plutôt comme un objet complet en lui-même. Directement inspiré par la thématique de l'exposition, le CD-Rom offre, au même titre que l'exposition et la revue *Vice Versa*, au sein de laquelle il est distribué, un regard sur l'art de voir.

Plutôt que de simplement documenter des œuvres, une voie plus exploratoire a été adoptée : la démarche de chaque artiste a été scrutée de façon à mettre en relief ce qui pouvait se rapporter à la problématique du regard. Une série de micro-univers a ainsi été conçue, en collaboration étroite avec les artistes. Le CD-Rom se pose ainsi comme un ensemble hétéroclite de micro-univers qui se présentent comme autant de sites à visiter. Chaque site est enluminé par une imagerie élaborée selon l'artiste, soit avec des matériaux produits expressément pour le CD-Rom, soit avec des traces d'œuvres passées.

Réalisé par l'équipe de Neurom-X en collaboration avec les artistes de *Palomar*, ce CD-Rom est une coproduction de Zone Productions et du centre J.A. de Sève.

Dirigé par Gilles Zénon Maheu et émanant principalement du Département des communications de l'UQAM, le centre J.A. de Sève est un des rares groupes universitaires à tenter de concilier des objectifs de création/production, de recherche-développement, de recherche analytique et de formation en vue de futurs besoins de l'industrie. Depuis cinq ans maintenant, le centre s'est donné comme mission d'explorer les applications communicationnelles des technologies informatiques. Le champ investi englobe notamment les hypermédias, le multimédia, l'interactivité et la formation informatique.



Réalisé par l'équipe de NeuROM-X en collaboration avec les artistes, le CDRom Palomar est une co-production de Zone Productions, du Centre J.A. de Sève, de NeuROM-X et de *Vice Versa*.

Infographie des images

NeuROM-X, Joseph Lefèvre, Eric Mattson, Alain Mongeau.

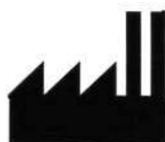
Les images sont issues du CD-ROM **Palomar** et proviennent des environnements suivants :

- Le Pont Bridge
- Jean-François Cantin
- Érick Desprez
- Visions Infogothiques
- Raymond St-Jean
- Fréderic Belzile
- Nous

NICHTS IST MEHR SO WIE ES NIEMALS WAR

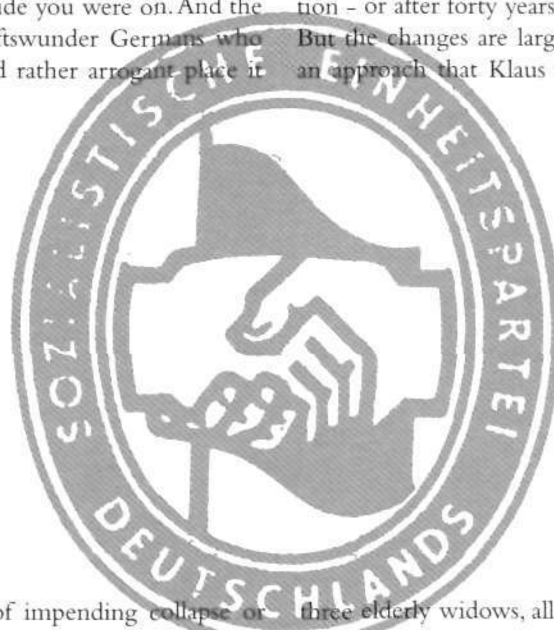
BERLIN 1993

NOTHING IS LIKE IT NEVER USED TO BE



LUISE VON FLOTOW

This graffito on a Berlin wall says much of what both East and West Germans are feeling these days: in the past, i. e. sometime before German unification, life was easier, more affordable and more predictable. There were clear answers to questions, or just fewer questions. The bad guys were easily identified: fascists or Communists or consumers - good and bad Germans, regressive and progressive Germans, depending on which side you were on. And the good guys were either the "free" Wirtschaftswunder Germans who had made West Germany the luxurious and rather arrogant place it was by 1989, or they were the modest and unassuming anti-fascists, the "better" Germans, who still embodied the German work ethic and had become the most successful East Bloc nation. Again, depending on your affiliation.



The German sigh "nichts ist mehr so wie es früher war" underlies this graffito: nothing is like it used to be (in the good old days), everything has changed (for the worse). But when you read "nothing is like it never used to be", this mystic past of the good old days is destroyed. The word "never" gives a bitter ironic twist that wrecks nostalgic retrospection implying that memories have been skewed by disappointments, uncertainty, fear and a sense of impending collapse or social disorder. Indeed, it queries the very existence of the past. This contradictory formulation accentuates the social paradox that underlies much of contemporary German life and is located in its dissymmetry. The West has annexed the East, and is labouring under the "burden" - financially, politically and socially. The East feels usurped and colonized, devalued and humiliated, a state of affairs that has called forth diverse responses: while certain sections of society are responding with hopeless depression, others are producing moralistic verbiage, and still others taking recourse in brutality. Some have, of course, developed the enterprising business sense kept under cover during the communist period and are flourishing, body guards in tow. The caustic Berlin humour that sums up these difficulties brings no real relief for the unconfortable climate dominating Germany these days.

Life in East Berlin and the countryside beyond is in a state of constant change, as though vast energies had accumulated after forty years of quiet fairy tale sleep - an image that East Germans writers Martin Ahrends and Jens Sparschuh have both adapted to describe the situation - or after forty years of stagnation, a predominantly western view. But the changes are largely one-sided, imposed by West Germans, in an approach that Klaus Schlesinger, East German writer in western exile, recently described as being akin to marital rape (Die Zeit 4.6.1993).

My meeting in Mecklenburg-Vorpommern, the provinces north of Berlin, with a West German investor and speculator in the late winter of 1993 revealed some of the more scurrilous aspects of these changes. Herr Heser, from Bremen, is the new and proud owner of a country manor and the surrounding park land. The property was expropriated by Soviet forces in 1945, and was later managed by the village council. A permanent financial burden on the local council, it went up for sale in 1990. By this time, the 25-room house was inhabited by only three elderly widows, all refugees who had ended up there at the end of World War II. They each had one room subdivided by makeshifts walls into *Küche und Kammer* (kitchen and "chamber") and they shared a toilet somewhere along the corridor. The rest of the house was empty, except for one room on the ground floor near the entrance that was the village grocery store. The former Saal, a formal reception room, where 10 refugees from farther east were housed in 1945 had had a new coat of paint and been turned into a public space for village events; its original parquet flooring, ripped out for firewood in 1945, had never been replaced. The rest of the place was quite gray. Moreover, it was damp, urgently needed a new roof, new windows and doors, complete wiring and plumbing jobs, repairs to the foundations as well as new stucco throughout. Why would Herr Heser, smart West

German manager-type, want to buy such an old heap, when the "heirs", given first choice, declined?

He paid 110,000 Deutschmark for about 10 acres of park, the ramshackle old house and its outbuildings, the village pond and a pasture. The entire place is a kind of museum of a country village of 1932, undisturbed by any of the socialist prefab-highrises erected in the centre of most of these small villages. (For the sake of comparison: a modern 3-bedroom house-slice with a spot to park one car and perhaps 10 square yards of garden in most other parts of rural western Germany costs upwards of 350,000 Deutschmark). Is that why Herr Hesen bought the house in Groß Potin?



There are probably many reasons; all of the following apply:

A) he is a romantic who dreams of owning properties and eventually living the way the aristocracy of the 19th century (never) did.

B) he is investing his excess Western cash in long-term projects to renew the East and benefit from tax breaks.

C) he is a speculator, who very quickly learnt to exploit the financial incentives made available by the Christian Democrat government for development of the East. There are few strings attached to this funding except for "intentions" to create jobs, and no time limits on resale to less well-intentioned buyers.

Groß Potin is only 12 kilometres from Rostock, a city renowned for its hanseatic history and its more recent xenophobic excesses. The village, and its inhabitants (one of whom made a special effort to participate in the Rostock melee of October 1992, Heser tells me) will thus soon be suburban, if the East develops as planned. Further, there is already a huge shortage of "representative" housing in Rostock and all other east German cities, and the lawyers, academics, and civil servants moving from Western comfort to Eastern discomfort, or worse, prefabricated anonymity, are willing to pay top prices to live in aristocratic splendour. So are the rising stars of East Germany society.

Herr Heser's approach to this property, and others that I visited with him on our day trip, is not novel. In fact, I felt as though I had somehow wandered into a caricature. He wore silk trousers and a cashmere jacket; he drove a white Mercedes equipped with a telephone that rang regularly as his office staff kept him up on the Dow-Jones Index and other important information. He drove breezily, leaping out of the car upon his arrival, with a whole gamut of figures and statistics ready for the local village representatives. In Karolinenthal on the Krakower See we were met by the real estate agent (a former East German border guard) in a purple silk shirt and the 23-year old mayor (a former tractor driver) who are trying to sell the local chateau. They were overwhelmed by Heser's rapid info-flow about government subsidies, restoration grants and cultural aid funds. And the mayor, whose new computer store is located in one of the rooms of this *Schloß*, was relieved by Heser's promise that his shop would be allowed to stay.

Heser's manner was both businesslike and affable. He knew the real estate agent's mother, a local politician, taken over from the old anti-capitalist days, who had been giving him a hard time in his other project in Plennin. He let the son know that he was not pleased with her lack of cooperation, all the while patting him on the back for finding him 3 *Objekte* to look at in one day. In Plennin, the beatiful classicist chateau and its surrounding park is already in his hands, for 60,000 Deutschmarks, a price which does not actually take effect till the property has been surveyed. (A year after the date of purchase there is still no survey). Heser has made friendly contact with old Herr Meyer, a farm labourer who has lived in one room of the chateau since 1945 and raised a family of four there. Meyer now reports on the workmen's progress, keeps an eye on the building materials, and listens for local rumours and reactions. In return, Herr Heser has promised him a new bathroom for Christmas and a "real" kitchen for his wife. The chateau is so large, that one room (divided into four) for the Meyer family is no loss to Heser.

The question of local reaction is not unimportant. If the former Communist mayor, who is often still in power, decides against selling the local manor house — and almost every village in the north has one —, then it may well not get sold. If the potential buyer is a descendant of the family that formerly owned the chateau, there may be important differences in opinion: while oldtimers who remember the time before 1945 are often welcoming, newcomers to the village or convinced former socialists are much more hesitant. Heser tries to brush aside such questions by concentrating on present-day politics. He has founded political organisations in Groß Potin and Plennin, to help the local villagers understand and come to terms with the new Germany. Needless to say the political line is right-wing (Heser tells me that his fraternity — *Burschenschaft* — continues to think in terms of a Greater Germany). The old farmworkers, impressed by his energy, know-how and enterprise, are not unwilling to be persuaded. And so Herr Meyer is the president of the culture club created to restore Plennin with federal monies, and the local political association is chaired by a former tractor mechanic. The result is political support in return for real bathrooms on a "historical monument" expense account.

Culture has become one of the buzzwords for people seeking to glean subsidy money for their eastern developments. Heser can renovate large parts of Plennin with non-repayable funds from federal and local agencies because he has founded a cultural association whose purpose is to foster young classical musicians. Some day, concerts by such young artists will be held in one large room of the beautifully restored chateau. Heser tells me that concert-goers will arrive by the Autobahn which will pass within five kilometers of the property; they will be able to buy gas or sweets for the journey home at the service area that Heser has already contracted to build. These cultural events will also bring employment (the other buzzword) to the local inhabitants of Plennin: there will be work at the gas pumps and the cash desk, in the kitchen and the bar of the chateau, and its gardens. People are pleased with these developments.

Unemployment is one of the true scourges of unification. In the move from a "planned" to a "market" economy, many of the East German industrial installations in the south have been closed down or greatly reduced. The workforce on most collective farms in the rural north has been decreased by around 80%. Resulting empty buildings have been filled with foreign asylum-seekers hoping to find a new life in Germany. Someone who has found a less comfortable solution to his chronic unemployment than old Herr Meyer in Plennin, is Horst Blatski. He insists on a conversation in the dank railway station at Wittstock and tells me he was unemployed for over a year before he got his job as armed guard in a home for asylum-seekers. He is a small heavy-set fellow, previously a labourer in a southern chemical plant, and smells of beer. In his new job he works the nightshift; his duties, he says, range from janitor (he goes into extensive detail about the dirt and refuse he has to clear away) to confidante (he describes how the

women, in various state of undress, come to "talk" to him at night) to armed guard (he carries a firearm). He describes the wads of money the foreign men always seem to have in their pockets and which he ascribes to profits from drug deals, and compares their apparent wealth with his earnings of 6 Deutschmark per hour. His insights on the foreigners' cleanliness and sexual habits are offset by his own situation, in which he spends his free time loitering in a cold gray railway station. A curious person to find in the role of armed "guard"; how effective will his response be when the place is firebombed as so many others have been?

At the upper end of the unemployment scale is Dr. Stelzer, former professor for "Kriminalistik" at the Humboldt University in East Berlin whom I meet through a journalist friend on my return to Berlin. He and his position became redundant soon after the political collapse. He had developed and then headed the institute where secret police officers, customs officers, and border guards were trained. Because his institute trained secret police Stasi-men, he says, he was required to become a Major in the organisation. Our talk takes in the east Berlin Hilton, worlds away from the dark railway station in Wittstock or the crumbling chateaus of the north, but also a part of the new east: its attempt at elegance. White tablecloths, a forest of tropical plants, a pianist, hovering waiters - and an elderly gentleman, former Stasi-officer, talking about his new company for "strategic technical security". His former professional contacts with Soviet researchers and academics as well as his international know-how are helping him devise and plan this new institute, which will function as a forum for international research on security in strategic weapons and above all nuclear technologies. Stelzer does not elaborate on the finances... just as he carefully avoids our questions on how the Stasi functioned. He does go into great detail, however, about the Stasi's "predecessor" of the 1940s, the socialist anti-fascist resistance group, Die Rote Kapelle, in whose tradition he says the Stasi developed. It consisted of a heroic group of young people devoted to freedom and equality... I am a little confused by the conncetion he makes between the Stasi and the resistance group. It is likely to be another aspect of certain East Germans' tendency to look back to a mythic brighter past. In Stelzer's memory, or in the fragments he chooses to reveal, the Stasi was just another of the failed attempts to recreate the past that never was.

There is a group of people who have no illusions about the mythic past of East Germany and who are as critical of the former secret police as Stelzer is apologetic: these are the Stasi-Hasser (Stasi-haters), a friendly nickname for the former political oppositionals, who meet Wednesday evenings at a bar in the Prenzlauerberg area — the alternative centre — of East Berlin. Balding or prematurely grey, they are almost all established journalists and researchers now — some working for Greenpeace, some for TV news-programs, and some for the *Spiegel,* and still others in social and political history projects at the Humboldt University. Despite their current professional successes which contrast as sharply with their experiences before 1989 as with the fate of many present-day east Germans, the Stasi-haters spend a lot of time on the past. And they remain resolutely vindictive, unswayed by recurring suggestions from politicians on all sides to close the issue and the files. Their experiences of interrogations and prison reduce the possibility of nostalgic sighs about the past.

While this group acts as an effective lobby in human rights questions, others pursue Stasi-history in the arts and literature. The esoteric avant-garde art scene that centered in the Prenzlauerberg area of East Berlin, was brought into disrepute by the poet-informants Sascha Anderson and Rainer Schedlinski[1], two of its most audacious organizers before the collapse of communism. It is now being "rehabilitated" by literary critics Klaus Michael and Peter Böthig, since the revelation of Anderson's and Schedlinski's double agent status had severely undermined the literary "value" ascribed to this generation's entire production. Their recently published book[2] seeks to disprove the notion raised by Western journalists, such as Henryk Broder, that the Stasi largely funded experimental oppositional art in Berlin in the 1980s. Further, they refuse to leave the two ex-informants in peace to pursue their business interests, harassing them instead with regular articles, interviews and other publications on the subject. Nonetheless, Schedlinski and Anderson are still in business — still being avant-garde. They have taken over a small publishing house — GALREV — and are perhaps profitting a little from their notoriety, or their skill. For as one American literary critic involved in the debate has pointed out, we cannot necessarily expect a good poet to also be a good person.[3]

There is no question that business is what determines people's lives in the east these days; the quiet contemplative life that many East German citizens may have once led — and are presently pining after — has changed dramatically, along with the rents for their studios and apartments, which have increased between ten and twenty-fold. And so former studios are turning into designer bars and cafes, "artists" are doubling as interior decorators and teachers of evening classes in metalwork and pottery. At the artist-run Offene Kulturwerkstatt in East Berlin, extra space is even rented out to a belly-dancer and her clientele of women engineers (a rarity in West Germany) seeking to loosen up after a day's work at their computers. At least that's how Eva, one of the ousted artists sees it: engineers, people she avoided during communism, are invading her work space. For her, and for system-artists generally, life was easier in the mythic past, and she freely admits to having been a party member till 1986. Her family history in some ways predetermined her political development, Eva says. Her mother, the oldest of eight children in a farming family in the West, went to live in the communist east in the 1950s. A determined "better" (i. e. anti-fascist, anti-capitalist) German, she devoted herself to teaching and social work. Eva participated in her mother's idealist ambitions. The fact that the old lady is now embittered and alone in one of the prefab high-rise apartments on the edge of Berlin is a painful truth4 that is not alleviated by occasional visits from her West German brothers and sisters. Inevitably, their Western "ostentation" clashes with her Eastern "modesty" as these old folks compare lives. Similarly, Eva and



her partner Jo, find the self-important, garish style of many of the Western colleagues they are coming into contact with — filmmakers, writers, visual artists, designers - a faintly obscene form of intellectual fraud. Yet with constant glances back on their lives as privileged artists in socialism, they are reluctantly starting to adapt. Jo's first Western-style project - an extensive exhibition on the architectural and demographic history of the Prenzlauerberg and its current political changes — is due for submission shortly. He is unsure whether the political, artistic or historical angles are "right" or fundablé... Nor is he sure that this new situation is right for him. Like many intellectual East Germans trained in the ethics of art as education of the masses, he wonders to what extent the saleability of art projects

detracts from their moral and aesthetic value, as well as from his stature and self-worth as an artist.

The problem posed by success and money on the one hand and moral issues on the other often arises in discussions with the former oppositional East Germans who have found work in the media. Media work pays extremely well and they are overwhelmed by their financial success, but the questionable morals underlying certain aspects of the jobs are often troubling. Siggi, a friend at Dresden TV, tries to ease his conscience by citing a colleague who started out as an activist Protestant minister but decided he could reach more people as a TV journalist. Somehow, the need to "engineer" human souls has not totally abated or given way to the profit principle.

The sceptical attitude toward Western ways and the reluctance on the part of some to completely cave in to the demands of capitalism are factors that often make the east somewhat more intense than the west. The difference was clearly evident in two recent gallery openings held two evenings apart in East and West Berlin respectively. The opening for a young Chicago painter held at Wilfriede Maaß ceramic studio and gallery in East Berlin was full to bursting with a crowd of middling to young customers in jeans, old leather flying jackets, diverse headgear, and multicoloured hair. There was good free food — Turkish bread, cheese and salads — and cheap wine and beer. A number of young foreigners, attracted to the art scene in the East after the collapse of the Wall, mingled with the local crowd, and one of the American painters said she could work and exhibit much more easily there than anywhere in New York — it was informal and friendly, and so was the unpretentious opening amid the stacked ceramics, ovens and pots of glazes.



The West Berlin opening was severely elegant, in a beautifully renovated apartment - 3-meter high white walls and gleaming parquet floors. The visitors dressed in every possible shade of black huddled in groups, dwarfed by the huge rooms and the cool geometric artwork. There was no food — only wine at restaurant prices. It was over quickly. Small wonder if some East Germans can't develop an immediate interest in this way of doing art or many other forms of business. They are used to 40 years of often very close personal relations across social and political boundaries: before his degradation and expatriation, Wolf Biermann, for instance, used to phone up Margot Honecker (Culture and Education Minister) to discusse art issues, and Konrad Weiß, currently the Bundestag representative, writes of calling the director of the country's broadcasting section to complain about a program too overtly biased against the West. East Germans are also used to more, and friendlier, social contact than is the rule in West Germany.

These expectations date from the time when the GDR was still the "better" Germany, morally superior to the exploitative capitalist West. Today, its superiority has been expunged and the society as a whole found morally and economically bankrupt. Though East German intellectuals are hitting back with a series of moralistic attacks on the West[5], their arguments are too emotionally charged and often too problematic[6] to find much immediate sympathetic resonance in the West. Moreover, many in the West ascribe their 7% "solidarity tax", constantly increasing gas prices, over-priced housing and overflowing city centres to an invasion from the East. The result is discomfort all round that everyone, except perhaps the Stasi-haters, is suffering from. Yet in the face of the obviously asymettric German/German equation, the people from the East are under more pressure to learn and accept the perfectly logical connection between Herr Hesr's silk trousers, Mercedes and right-wing politics on the one hand, and their jobs as gas station attendants or maids on the other. The foreigners seem to be convenient scapegoats for the most dispossessed on both sides, while the majority seeks relief in memories of the way things never used to be. ◩

1. See Jane Kramer's comprehensive article on this issue. *The New Yorker*, February 1992.

2. *Machtspiele. Literatur und Staatssicherheit*, ed. Böthig und Michael, Leipzig, Reklam, 1993.

3. See Patricia Simpson's contribution to *Machtspiele*.

4. Other painful truths such as the misuse of youthful idealism and the essentially Stalinist thinking concealed in the term "anti-fascist" are the theme of several essays in *Kursbuch*, February 1993.

5. Martin Ahrends' pamphlet *Ihr Verbrauchten Verbraucher! Von der diskreten Häßlichkeit der Westdeutschen* (Göttingen, Wallstein Verlag, 1990) is one of the first and the most vicious.

6. Richard Herzinger (Freie Universität Berlin) argues that recurring anti-western sentiment and

propaganda in recent work by Heiner Müller, Christa Wolf, and Volker Braun reflects their uncritical acceptance of the former GDR's claim to be the "better" Germany. (*Die Zeit*, 4. 6. 1993)

A LION IN WINTER

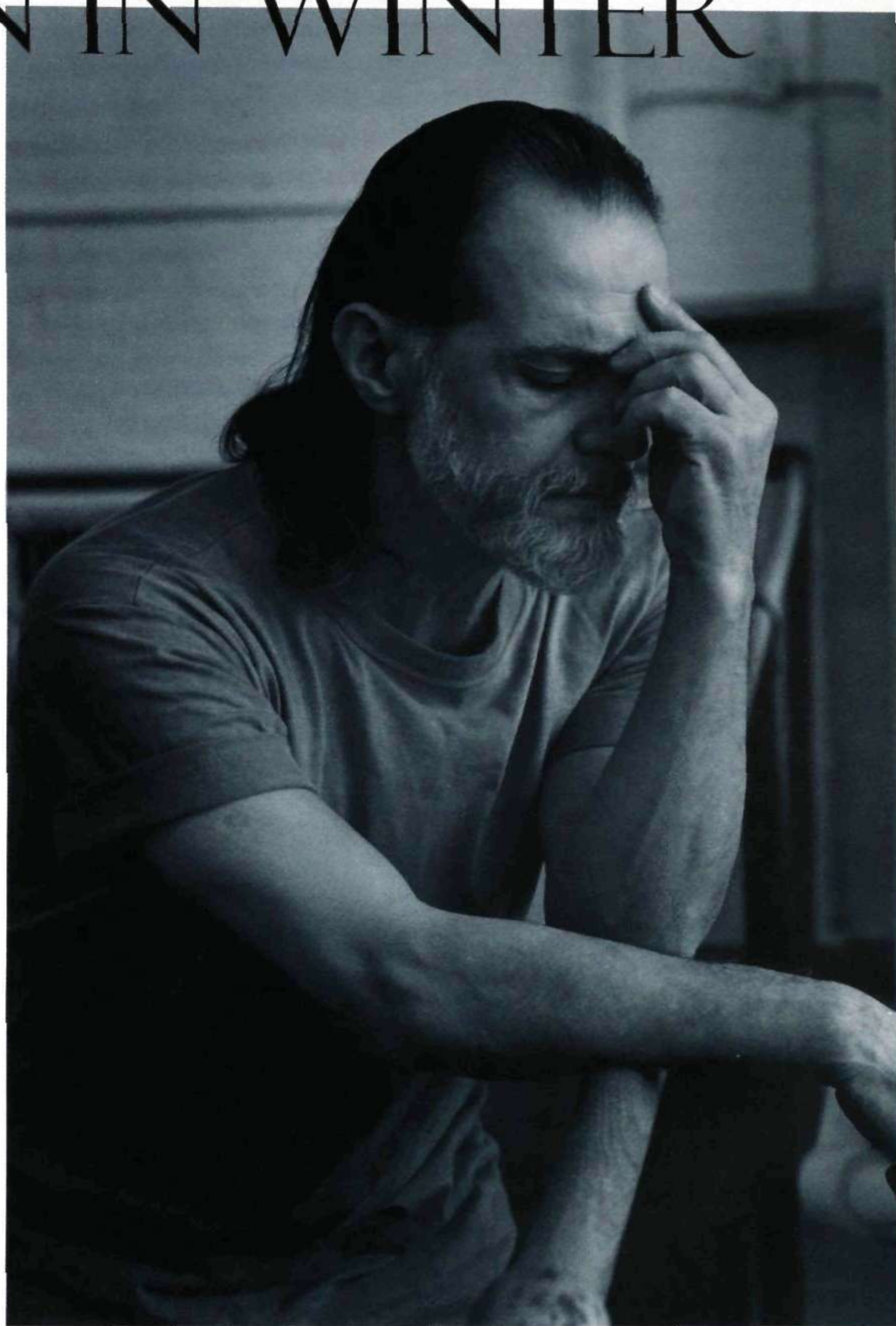


photo : Ian Westbury

ALANA RONALD

Asked to define "ballet", the man in the street will inevitably describe tutu-clad creatures that float ethereally across the stage. Ask the same person to name a ballet company, and the word "Bolshoi" will invariably crop up. The company that is synonymous with big, bravura classicism represents an unbroken tradition that has been popularized, to some degree, by carefully orchestrated tours and televiosn appearances. It might come as a shock to know that the person who directed the school that produced many of those famous dancers has been quietly working away on our midst, unreported, unheralded, and, until now, unsung.

That man is Maxim Saakovich Martirossian. He sits in the downtown office of Ballet Divertimento, submitting to questions with a thinly-veiled impatience. What brings a man like this, accustomed to hard-earned privilege and deference, to a city whose press, until now, ignored his very presence? Was it Montreal's international reputation as the most cosmopolitan, sophisticated and, above all, European-flavoured Canadian centre? Mysteriously mute and unwelcoming to such a distinguished visitor, Montreal's supposedly elevated cultural atmosphere and *bonhomie* begins to look like a chimera. Has the gnawing political debate eroded any joie de vivre, or is it sheer nail-biting economic reality that has made people crawl into a self-protective carapace? Perhaps an incessantly nationalistic navel-gazing and self-promotion, one could argue, are the downside of an emerging "nation" of Quebec, turning the once-vibrant cultural pool into a stagnant backwater.

Whatever the reason, Martirossian seems undeterred, even oblivious. A determinedly apolitical stance ("I am not now, never have been, and never will be concerning myself with politics") tells more about this man than his carefully manicured answers to direct questions. A certain deft circumlocution by means of elliptical answers is to be expected, having been bred in a milieu where survival depended upon neutral and often cryptical expression. Still, his answer to my query, "Why Montreal?" is especially oblique. "I was very happy in my work in Russia. I worked with many talented artists, in a city, where, at the peak of their glory, theatres numbered more than 100. Even at the worst of times, every performance was almost sold out." Whether this talk of past splendour is to



impress upon me the obvious differences between an eastern tradition, respectful of the past, and our own fast-paced, forward-looking, western-looking milieu, with an emphasis on immediate gratification; or whether this is a conditioned response to what he interprets as a possible jab at his former home is immaterial. To get more insight and understanding of his current situation we must begin at the beginning.

"I was born in 1931 in Armenia. My sister, an actress, saw in me the potential to dance. My mother took me to the Moscow Ballet Academy of the Bolshoi Theatre, and I passed an audition. It was seeing my first ballet, Glazounov's Raymonda, that left me astonished and on fire. It was my first glimpse of a magic world." That magic plus Maxim's natural gifts launched him on a brilliant career. His talent for spectacular turns and leaps ("I felt I could fly!") paralleled a mental agility that embraced the works of painters Raffaello, Michelangelo and the Impressionists. Martirossian was named principal dancer of the Spendiarian Opera/Ballet Theatre of Yerevan in 1952, acquitting himself of an entire classical repertoire, counting Giselle's Albrecht, Swan Lake's Siegfried and Don Quixote's Basil as favourite roles. "I was proud of myself", he admits, mocking his own vanity. But, vanity notwithstanding, Martirossian's intellectual capacities needed to be satisfied. Attending a work-study programme at Moscow's Lunacharsky's Theatrical College allowed him to work as a ballet master while acquiring his degree in artistic directorship. There his vision of dance was honed, so that not only was it just a magic word that he could somehow enter, but it became something he could conceptualize and transmit to others. "Dance is a way of thinking and a mentality. It became part of my life from age 8, becoming part of my body, the main impulse of my life. But also, it helps people widen and deepen music's range. Through dance we don't just listen to music, but we can see music. We hear music with our eyes. Thus by means of dance we can at the same time hear and see music, exciting our minds and hearts". Apparently his ability to transmit this excitement and incite others to follow Terpsichore was successful, for, after 7 years of combined teaching and dancing, he was named the school's artistic director. Greater honours were to follow. In 1971 he was appointed the artistic director of the Moscow Academy of the Bolshoi Ballet, supervising over 200 teachers, coaching and teaching stars like Nicolai Federov, Irek Muhzmadek and Valentin Kozlov. His version of *Coppélia* and *La fille mal gardée* are performed in Moscow to this day. What more could he possibly want? For a true artist, there is always more. In 1972 American impresario So Hurok invited the company to tour the U.S., Germany, France and Hungary. Though Stalin was dead, rigid codes of behaviour were enforced, so no interaction could take place between artists and foreigners. The impact of this tour, plus visits by the New York City Ballet and the Joffery Co's sturred a curiosity to see the work of other companies in the west. "I saw pure dance, free of costume and dramatics. The females had very strong pointe work, fast jumps and turns. I was not impressed by the males, whom, by and large, I found effeminate". But these encounters sparked a desire to experiment choreographically within a classical context that he considered too risky under the scrutiny of the all-powerful and reactionary Moscow critics. As an Armenian, Martirossian had to be particularly careful in a notoriously chauvinistic Soviet society. "One bad review, one false move in class, and I would not be forgiven. I had to work as hard the first day as every day thoughout my 17 years, even though I was liked by my colleagues".

Any of these considerations would take its toll on any individual, let alone a sensitive artist. After visiting England in 1988, and, upon hearing of grave difficulties in the school in Yerevan, he left his prestigious post and returned home. "Moscow was not pleased", he says in dry understatement. The move proved catastrophic. The devastating earthquake of 1988 necessitated a partial closing of the school. "There was no job, no heat, no food."

Enter Susan Alexander. The young New Brunswick-born Montreal business woman stepped unwittingly into the ballet world by joining her friend at a backstage party for the Kirov Ballet Company. Hearing that a dancer bemoaned the return East for lack of sponsorship, she impulsively found him a job at the Washington School of the Kirov Ballet. Another dancer arrived at her doorstep in short order, seeking asylum. Realizing there was a vast pool of talent among these emigre artists, she founded Ballet Divertimento, a dance school, renting the former studios of LaLaLa Human Steps. A year later, and with Alexander's blessings, this second dancer left for Toronto's National Ballet School. The third dancer was different. Sight unseen, Alexander hired Martirossian. Awestruck by this this exceptionally qualified man that she calls "great", but absolutely determined to keep him here, she paid his salary out of her pocket and arranged for emigration papers.

Speaking with Alexander, as she reminisces about those early days with Ballet Divertimento, I am struck by a conspicuous duality. An enormous drive and ambition, cloaked in a lady-like demeanour combines with a sincere reverence for this art form that seems to have taken hold of her like a supernatural lover. At turns wide-eyed and innocent, her no-nonsense business sense provides an ongoing consistent structure for what appears to be an all-consuming passion to provide the best and be the best in this rarified field. One sees in her the eyes of an acolyte, a simple young girl, and, at the same time, a canny and very shrewd business woman.

"When, in 1991 I first started Ballet Divertimento, I just wanted a place for these marvelous artists to work, primarily as teachers. They were handed the mantle of the most famous teacher of the 20th Century, Pushkin, teacher of Nureyev and Barishnikov. I would have done anything for them at the beginning, as long as they contributed to this art form in Canada. But two of these people were also choreographers, and, as Mr. Martin says, all dancers must perform, otherwise why are they working so hard? So this idea of small classical chamber company developed. I think there isn't a strong classical company that is a small one, particularly as Les Grands Ballets Canadiens moves into a more modern vein. I really prefer to do something small and well. Atmosphere is also so important, so people can develop as artists. Ideally, I'd like Ballet Divertimento to become a multidisciplinary resource centre, combining music, dance, the visual and even the martial arts in one vibrant synergistic arts complex." The

see page 60

viceVersa

Date de parution, octobre 1994. Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions ViceVersa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • ISSN : 0821-6827. Rédaction – 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél. : (514) 847-1593 Fax : (514) 847-1593

Directeur
Lamberto Tassinari

Comité de rédaction
Fabrizio Gilardino, Baruch Levinstein, Denis Martineau, Lamberto Tassinari

Collaborateurs
Elettra Bedon, Giancarlo Calciolari, Ioana Georgescu, Anna Gural-Migdal, Wladimir Krysinski, Bernard Lévy, Régine Robin, Christian Roy, Marie José Thériault, Nicolas van Schendel

Ont aussi participé à ce numéro
René Akstinas, Margaret Atwood, Marie-Claire Blais, Italo Calvino, André Carpentier, Gilles Cyr, Régis Debray, Derrick de Kerckhove, Kevin Martin, Mario Perniola, Alana Ronald, Paul Virilio, Luise von Flotow

Directeur artistique
Gianni Caccia

Correspondants
New York : Paolo Spedicato,
Paris : Fulvio Caccia, Giancarlo Calciolari,
Toronto : Domenico D'Alessandro,
Los Angeles : Pasquale Verdicchio

Correction
Michel Rudel-Tessier, Elisa Shenkier

Illustrateur
Honolulu

Remerciements
Jean-François Foucault, Frédéric Kantorowski, Brigitte Laliberté

Production
Denis Martineau

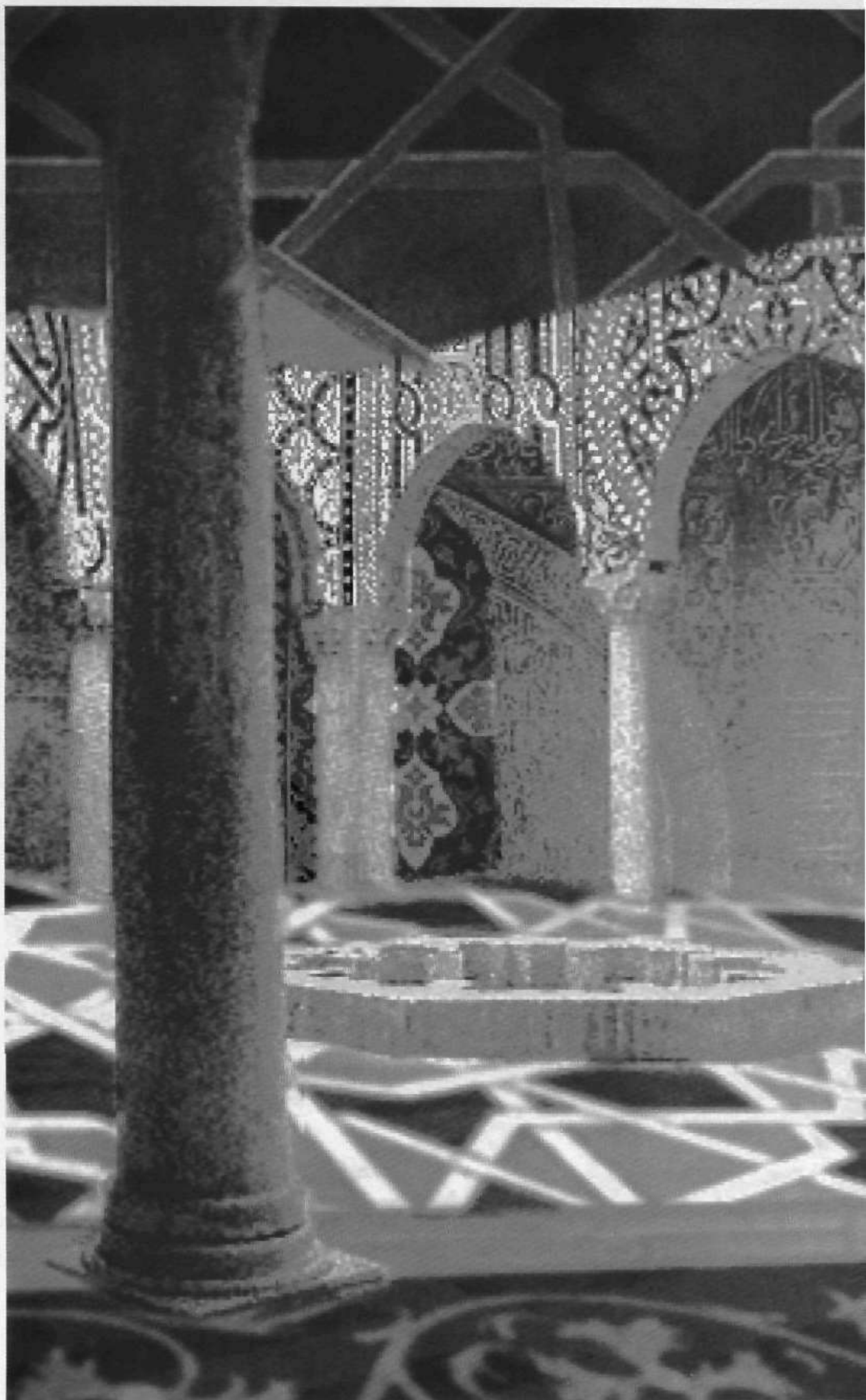
Infographie
PPF, Yan Breuleux

Photogravure et impression
Groupe Lithochrome-Boulanger, tél. : (514) 353-2220

Distribution
LES MESSAGERIES DYNAMIQUES (Québec)
tél. : (514) 332-0680.
CMPA (Ouest canadien et Maritimes) tél. : (416) 362-2546
Envoi aux abonnés : Château des Lettres, tél. : (514) 276-2493.
Dépôt légal : Bibliothèque du Canada et du Québec. quatrième trimestre 1994. Courrier de DEUXIÈME classe. Envoi de publication – Enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à : Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les documents non publiés ne sont pas rendus. Vice Versa n'accorde par d'honoraires pour les textes qui ne sont pas expréssemment commandés par le comité de rédaction. Vice Versa bénéficie de subventions du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. Vice Versa est membre de la SODEP et du CMPA. Il est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX.

Vice Versa et **Zone Productions** tiennent à remercier **Hydro-Québec** pour son soutien à l'événement *Palomar.* Tout particulièrement le service et les directeurs des relations publiques, du service de l'aménagement et des services de l'informatique ainsi que les personnes suivantes: Michel Maheu, Louise Savoie, Nicole Leduc, Jean-Denis Leblanc, Michel Guérette, Régent Aubertin, Suzanne Bourdon et Raymonde Lavoie.

Remerciements: Bruno Jobin, Frédéric Kantorowski, Yan Breuleux, Michael Century, Jimmy Lakatos, Linda Mayer, Lyne Lefebvre, Luc Dussault, Raymond Pilon, Brigitte Laliberté, Jean-Claude Latour, François Martin, Josée Hamel, Martin Hurtubise, Jean-François Foucault, Annie Tremblay, Sylvie Hébert, Massimo Chiaradia, Serge Carbonneau et Monique Jamieson du centre travail Québec, Caroline Gamache et Alain Pétel du Service de la culture de Montréal, Claire Adamczyk, Louise Sicuro, Michel Niquette et Jacques Cleary du CACUM, Julia Rosenberg, Danièle Racine, Roland Bouchard d'Industrie Canada, Yvon Bergeron et Réjean Perron du Conseil des arts et des lettres du Québec, Michel-Thomas Poulin, Jean-Marie Benoît.



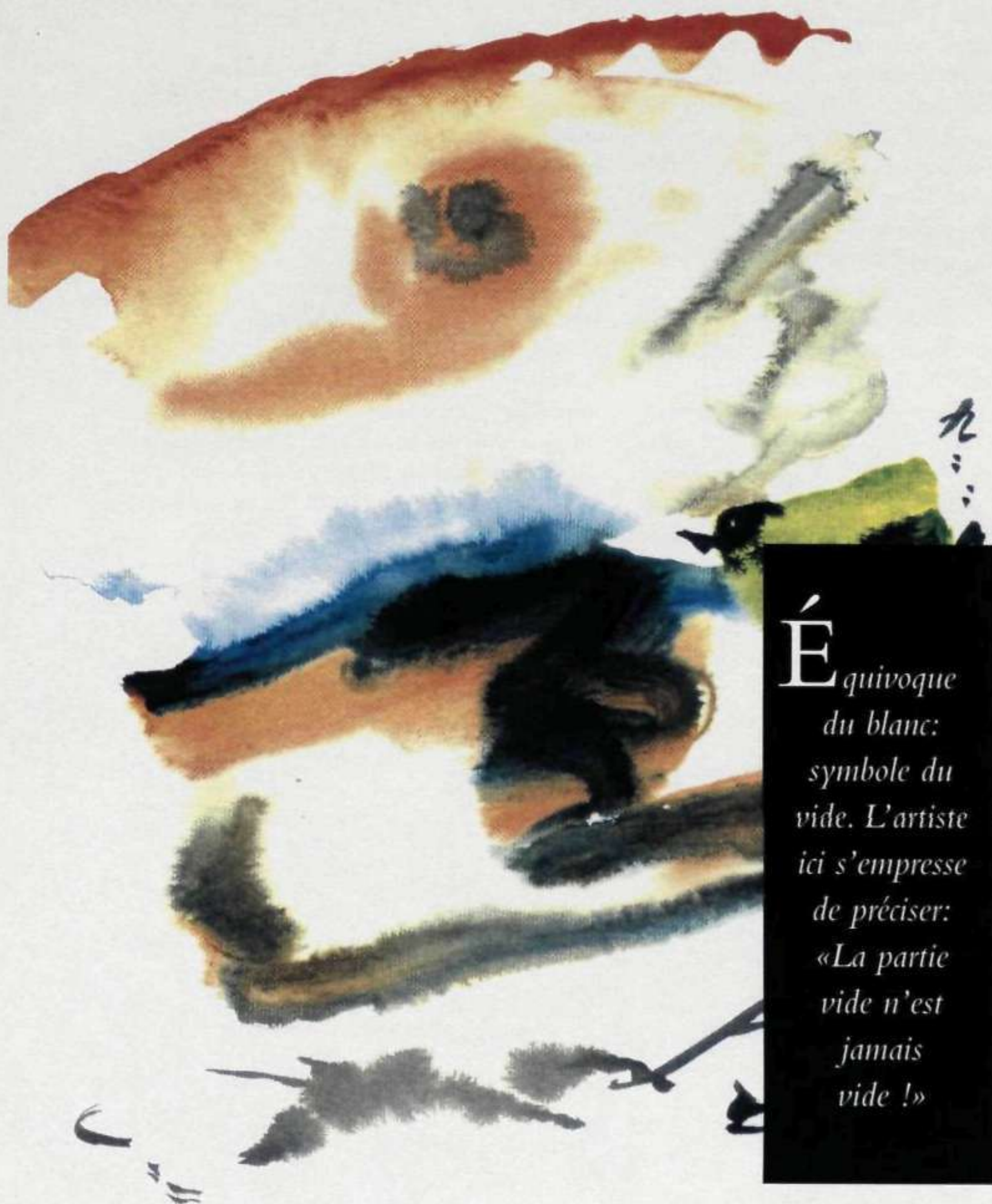
CHAN KY-YUT

Éloge du geste et de l'espace blanc



BARUCH LEVINSTEIN

Accrochées aux murs ou sagement rangées dans des cartons, appuyées les unes sur les autres ou posées à plat sur un établi, les peintures de Chan Ky-Yut occupent au moins quatre salles dans sa villa-atelier d'Ottawa. Sa production en cours s'élève facilement à une centaine de pièces. Leurs dimensions s'échelonnent de la miniature à la quasi-murale. Je demande au peintre ce qui le décide à choisir tel ou tel format plutôt que tel autre. Il me répond: «Parfois, j'ai une faim d'éléphant; parfois, j'ai une faim de moineau.» Jolie métaphore. Mais un peu déroutante parce qu'après l'avoir écoutée, il faut la décoder, en prolonger le sens... Dans le silence qui s'installe, elle renvoie immédiatement aux oeuvres.



Équivoque du blanc: symbole du vide. L'artiste ici s'empresse de préciser: «La partie vide n'est jamais vide !»

Début

Des taches, des traits, des points, des croissants, des éclaboussures, des serpentins, des zig-zag, des plages de couleur diffuse, des plaques de couleur nette et franche, des arabesques, tout un registre de formes et de signes singuliers, simples traces, dégradés plus élaborés, tout dans les oeuvres de Chan Ky-Yut concourt à l'éloge du geste. Gestuel, son art l'est assurément. Et dès lors, abstrait, expressionniste.

Le blanc ponctue la sonorité des couleurs, il leur offre son silence pour donner naissance à leur musicalité; en cela, le style de Chan Ky-Yut est aussi lyrique; abstrait-lyrique.

On distingue, de plus, des caractères et des mots chinois qui s'égrènent sur le côté ou encore (surtout dans les oeuvres récentes) qui s'intègrent aux lignes ou aux contours des masses colorées. Les jeux des filaments qui effilochent et estompent les frontières des figures plus imposantes des tableaux rappellent les traditionnelles compositions des maîtres et des artistes d'Extrême-Orient. Chan Ky-Yut rappelle ainsi qu'il est imprégné de la culture chinoise et qu'il en imprègne son oeuvre. Volontairement. En fait, il offre de partager une perception qui émerge au carrefour des contraintes d'école et de techniques, ainsi que d'un travail et d'une sensibilité personnels.

Le blanc procède de l'essence

La dynamique qui saisit et entraîne le regard provient certes de l'opposition entre la finesse des éléments filiformes et la relative gravité des masses colorées; elle provient surtout des espaces blancs qui les séparent. Cette couleur revêt aussi d'autres fonctions.

Sur bois, sur papier, sur toile ou sur soie; huiles, acryliques, gouaches, aquarelles, encres, fusains ou pastels, quelles que soient les oeuvres, le blanc retient d'emblée le regard. Il occupe l'espace; il représente l'espace; il se substitue à l'espace. Équivoque du blanc: symbole du vide. L'artiste ici s'empresse de préciser: «La partie vide n'est jamais vide!» Il me fait observer, pour soutenir le paradoxe de son propos, que le fond blanc n'est pas toujours exclusivement composé par la couleur du papier ou de la toile; l'artiste étale ses propres blancs (tirés de pâtes et de mélanges divers) considérés comme couleurs autonomes. Il reconnaît ainsi à l'espace du tableau sa qualité de surface à peindre. Il confère aux couleurs leur existence et aux éléments colorés à la fois leur réalité et leur relief, en somme leur participation au dialogue avec les formes et leur interaction avec l'observateur. Pour Chan Ky-Yut, le blanc procède de l'essence, et la couleur de l'existence.

Certes le blanc ne constitue pas la vacuité. Il la représente ou bien il l'exprime parfois, ce qui est différent. «Encore, insiste l'artiste, ne faut-il pas confondre le blanc, symbole du néant ou du non-être, avec rien.» Notions difficiles à assimiler que le double état (être et non-être) simultanément proposé par l'artiste aux yeux de ceux qui regardent ses créations. Mais tout s'éclaire si l'on admet que le blanc sert à la fois de couleur parmi les couleurs (être) et de fond au tableau (non-être).

La place de l'artiste dans son œuvre

L'artiste va plus loin encore. Le blanc du tableau dans son acception de vide n'est pas vide puisqu'il accueille à la fois l'artiste et le spectateur. Il légitime même leur présence. En effet, grâce au blanc, l'artiste se ménage un espace spécifique, son espace. Une fois le tableau achevé, cet espace appartient au spectateur qui devient alors partie prenante de l'oeuvre. Évidemment, l'invitation à occuper une place dans l'œuvre ne tient qu'à condition de vouloir voir, de vouloir se voir. « Encore cette perception n'est-elle ni absolument nécessaire ni absolument obligatoire », remarque Chan Ky-Yut. Le peintre souligne, ici, la grande liberté d'interprétation qu'il laisse à ceux qui approchent ses productions.

Devant les peintures de Chan Ky-Yut, en effet, l'observateur se sent libre. Il lui est, par exemple, possible de regarder les oeuvres comme les véhicules d'une écriture picturale. Et le plaisir est grand de se livrer à une lecture où se superposent des éléments calligraphiques et des signes picturaux appliqués sur la toile blanche. Une telle perception engendre des plaisirs pas si superficiels que l'on pense. Dans cette optique aussi, justement, l'on retrouve l'ambiguïté (voire la pluralité) fondatrice des oeuvres de Chan Ky-Yut. Ainsi, rien n'empêche, par exemple, de percevoir chaque tableau comme une aventure, comme un moment particulier ou comme une expérience personnelle quitte à dégager, par ce chemin, un sens narratif. Rien n'empêche non plus de se contenter de percevoir une imagerie non narrative en laissant aux formes et aux couleurs leurs valeurs pour mieux apprécier le jeu de leurs rapports intrinsèques. Plaisir cérébral.

Une logique de la contradiction

L'artiste parle de l'énergie nécessaire à la production du tableau, énergie qui se trouve dans le tableau, énergie qu'exprime l'œuvre et que matérialisent les signes que l'on peut voir. Naturellement, il évoque l'ascèse nécessaire pour concentrer puis libérer cette énergie. Méditation, recueillement constituent des préalables pour entreprendre la réalisation de chaque oeuvre. Bien sûr, l'énergie dont il est question n'a aucune relation avec un quelconque échange de chaleur qui se traduirait par un travail ou une quantité de mouvement. L'énergie dont parle Chan Ky-Yut ne se mesure pas, bien qu'elle ne soit pas seulement spirituelle. Là résident son ambiguïté et sa faiblesse. Elle recèle une logique de la contradiction qui entraîne dans son sillage des notions d'élan vital, d'impulsion spontanée, de force créatrice. Tout en dégageant une grande fraîcheur, elle appelle une mystique du geste. Surprenant détour pour expliquer que l'énergie se transmet dans la main du peintre qui, par le truchement du pinceau, la communique à la toile ou à la feuille de papier...

L'énergie tiendrait-elle lieu de pensée? L'artiste déclare: « À partir du moment où le peintre pense, il a déjà quitté sa peinture. » On n'a certes pas épuisé les avantages que l'on peut tirer de la spontanéité issue de la méditation ou du vide intérieur. De telles démarches, bien qu'elles croisent des principes promus en Asie depuis des millénaires et repris à leur manière par les artistes occidentaux, principalement à partir du mouvement surréaliste, ne saurait néanmoins prétendre au rang de maxime universelle.

C'est d'ailleurs pourquoi, prudent, Chan Ky-Yut situe vraiment l'acte de peindre « à l'interface du réel et de l'imaginaire ». Il offre ainsi à l'observateur le choix de s'arrêter quitte à s'abîmer dans les abysses de pâtes blanches ou le choix de passer comme passent les nuages de couleur aux contours indistincts. Faut-il vraiment décider entre méditer dans les espaces blancs où rien n'est rien sinon soi-même ou alors suivre le geste et le perdre et se perdre dans l'ivresse du mouvement et la joie et la jubilation? Mais alors quel risque sérieux y a-t-il à se perdre derrière un rêve quand le prix consiste à se retrouver, debout, devant un tableau de Chan Ky- Yut?

Chan Ky-Yut et la transculture

Originaire de Chine, Chan Ky-Yut s'est installé au Canada dans les années 1970. Il vit et travaille à Ottawa. Peintre prolifique, il présente de six à dix expositions solo par an tant en Amérique qu'en Europe. Parallèlement, maître de Taï-chi, il pratique et enseigne la médecine traditionnelle chinoise, les arts martiaux et la méditation zen et taoïste. En tant qu'artiste, il a exposé ses travaux (peintures, sculptures, livres) à l'occasion d'une centaine d'expositions. En 1994, on a pu voir ses oeuvres en France (Centre d'art contemporain Passages, à Troyes; La Conciergerie, à Chambéry) et au Canada (Galerie écArt, à Pohénégamook; au Timmins Museum de South Porcupine en Ontario, au Musée de la Gaspésie, à Gaspé, au Québec). Son programme des trois prochaines années prévoit des expositions aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France en Allemagne, et en Finlande. ◤

A LION IN WINTER *from page 56*

The mix of Alexander's youthful energy and that of her more seasoned guru is a tantalizing one, theoretically, but what has transpired to date? "A very difficult" first year, according to Martirossian, with the master throwing himself into teaching and choreography, but being bewildered by unfamiliar Canadian mentality. "In Russia we are strict, but kind. In China, they are cruel, but get amazing results. Here we must ask the student, never force. I had to adjust, just as they had to adjust to my requirements." Alexander smiles as she remembers one small but telling incident of "adjustment" that transpired during one of Martirossian's classes. After he had asked the students to do a particular step, one student, leaning on the barre with a typically North-American nonchalance, called out, "Hey Max, how do you do that step again?". Martirossian turned on his heel, growling, "My name is not Max... It is Maestro!"

He has also had to reconcile the different aesthetics of western 20th Century choreography with the basically 19th Century classicism, in which he is so well-versed, in order to produce classical work of his own that measures up to his own exacting standards, yet is palatable to a contemporary audience. To familiarize himself with the turf, he has attended performances by Canada's Les Grands Ballets Canadiens, The Royal Winnipeg Ballet, and The National Ballet of Canada. After seeing Pierre-Paul Savoie's Bagne, and work by Merce Cunningham-trained William Douglas and Les Ballets Jazz de Montréal (appearing briefly as a guest teacher for the latter group), he has dared to venture. "In Montreal there is more variety than in Russia. I think there are very interesting and excellent modern performances. We need, I think, more classical performances, the work of Petipa and Bournonville, for example. We (Ballet Divertimento) could do miniatures of classical work."

Has his original vision of dance changed with what he has seen, I insistently inquire, sensing another evasion. "No, my original vision of dance has not changed, but something has been added to it. The ideal is like a lighthouse, and we are patiently swimming towards it, led by its beam."

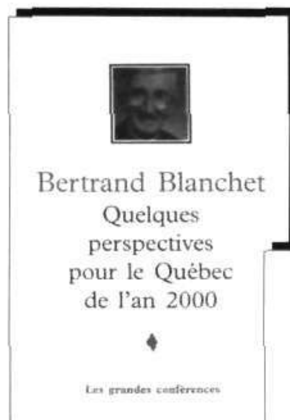
At this stage of rehearsal, Martirossian's choreography is fresh, adept, and a joy to watch. A certain poetic and romantic sensibility stops just short of the over-literal and, to these western-trained eyes, the over-the-top dramatics of his work for the Bolshoi. He has tempered a tendency towards cloying and contrived emotionality, while retaining a well-crafted *pas de deux* that proves to be a little out of reach of the capacity of dancers who have been able to rehearse only three scant weeks. But he is still an unproven quantity. No one knows if he is here for the duration, or if Alexander has what it takes to keep her fledging company alive. She has come up with imaginative fund-raising ideas, including specially created soirées and a spring benefit featuring the music of jazz great Oliver Jones, and choreography by Martirossian to music by the legendary Oscar Peterson. She also has the help of an anonymous angel, who has taken a personal interest in the company.

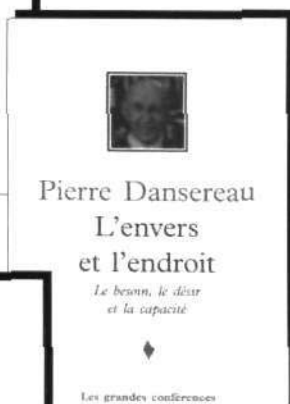
Shaking his head gently, Martirossian says, "There is peace on the streets in Montreal. With the blockade of Armenia, and the current unrest in Moscow, people there are so nervous and aggressive. We can be envious of the good contact people have with one another here." ? ◤

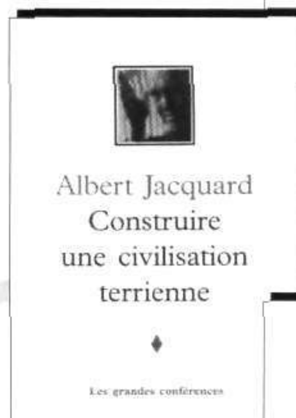
FIDES • MUSÉE DE LA CIVILISATION

Les grandes conférences

Une collection qui invite à la « barre des témoins » ceux qui, par leur travail et leur expérience, peuvent faire saisir les grands enjeux des sociétés d'aujourd'hui

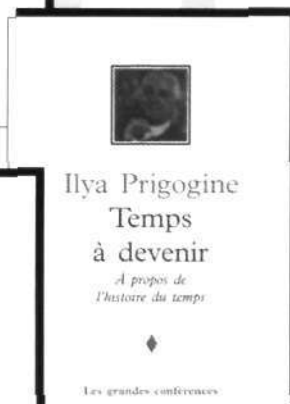


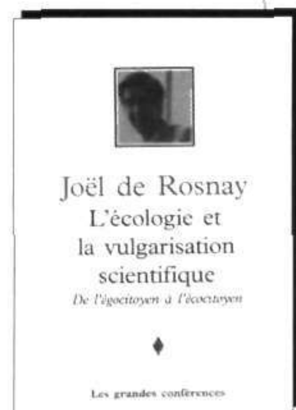












Bertrand Blanchet
QUELQUES PERSPECTIVES POUR LE QUÉBEC DE L'AN 2000

«Lorsque se dégage une piste d'action, l'avenir paraît déjà moins sombre. À cette fin, je vous propose un triple regard: d'abord sur notre environnement, ensuite sur notre société et enfin sur nous-mêmes.» *Vol. de 64 p. — 5,95$*

Pierre Dansereau
L'ENVERS ET L'ENDROIT
Le besoin, le désir et la capacité

«La plus grande catastrophe écologique, c'est le retrait dans l'enveloppe confortable de notre prospérité, dans notre obstination à perpétuer notre haut niveau de vie [...] Je crois que l'homme peut encore se sauver, mais il faut bien reconnaître qu'il n'a jamais été en plus grand péril, et par sa propre faute.» *Vol. de 96 p. — 5,95$*

Albert Jacquard
CONSTRUIRE UNE CIVILISATION TERRIENNE

«Voici la civilisation que je vous propose: une civilisation de l'égalité au nom de la liberté [...] Aller vers l'égalité, étant donné les disproportions entre les riches et les pauvres d'aujourd'hui, cela va prendre beaucoup plus d'un siècle. Mais, au moins, on peut essayer de commencer.» *Vol. de 48 p. — 5,95$*

Claude Julien
CULTURE: DE LA FASCINATION AU MÉPRIS

«L'homme a la possibilité de choisir lui-même son destin, de mobiliser toutes ses énergies pour forger autant que possible un avenir qui réponde à ses plus nobles ambitions, ces choses dont on n'ose plus parler en ces temps d'argent.» *Vol. de 48 p. — 5,95$*

Henri Laborit
LES BASES BIOLOGIQUES DES COMPORTEMENTS SOCIAUX

«Je commencerai par vous exposer des concepts très généraux concernant la biologie [...] Je vous parlerai ensuite de vous, de votre système nerveux: vous savez qu'il n'y a rien qui intéresse plus un individu que lui-même et c'est parfaitement normal, c'est parfaitement biologique.» *Vol. de 64 p. — 5,95$*

Ilya Prigogine
Prix Nobel de chimie 1977
TEMPS À DEVENIR
À propos de l'histoire du temps

«La science d'aujourd'hui doit trouver un chemin entre deux extrêmes, aliénant tous les deux. L'un, c'est un monde déterministe qui nous rend étranger au monde que nous décrivons et, l'autre, c'est un monde aléatoire qui rendrait toute prévision impossible. Et ce chemin entre les deux est en train de s'élaborer en ce moment...» *Vol. de 48 p. — 5,95$*

Joël de Rosnay
L'ÉCOLOGIE ET LA VULGARISATION SCIENTIFIQUE
De l'égocitoyen à l'écocitoyen

«Culture, pour commencer, éthique pour finir. Je suis persuadé que c'est avec une culture et une éthique qu'on construit un monde [...] Je pense que l'éduca-tion en écologie est un des grands défis des prochaines années, au même titre que le rapprochement de l'écologie et l'économie.» *Vol de 48 p. — 5,95$*

ZONE PRODUCTIONS PRÉSENTE

CONCEPTEUR ET CONSERVATEUR

DENIS MARTINEAU/

PRODUCTEURS

BRUNO JOBIN ET DENIS MARTINEAU

ZONE PRODUCTIONS/

CONCEPTION ARCHITECTURALE

JEAN-DENIS LEBLANC/

ASSISTANT AU CONSERVATEUR

FRÉDÉRIC KANTOROWSKI/

COORDONNATEUR TECHNIQUE VIDÉO

JIMMY LAKATOS/

LIEU

POSTE BRILLANT HYDRO-QUÉBEC

5235 CH. DE LA CÔTE-DES-NEIGES

FACE AU Ⓜ CÔTE-DES-NEIGES

RENSEIGNEMENTS [514] 736 2003

OUVERTURE

DIMANCHE & MERCREDI 13H À 18H

JEUDI, VENDREDI &

SAMEDI 13H À 20H

ARTISTES

JEAN-FRANÇOIS CANTIN

HENRY SEE

LOUIS-PHILIPPE DEMERS

BILL VORN

LEON PASCHU

FRÉDÉRIC BELZILE

DUNCAN SWAIN

MARTINE DOYON

NOUS

ÉRIC DESPREZ

ÉRIC RAYMOND

LE POND BRIDGE

VISIONS INFOGOTHIQUES

[illegible]

[illegible]

JIMMY LAKATOS

JOSEPH LEFÈVRE

ET

UNE MANIFESTATION D'ART MULTIMÉDIA ÉLECTRONIQUE

PALOMAR

OU LE VOYEUR CAPTIF

ENTRÉE: 3$

OCT. AU 6 NOV. 1994

ZONE PRODUCTIONS BÉNÉFICIE DE L'AIDE DU CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC, DU CONSEIL DES ARTS DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL, ET DE LA COLLABORATION D'HYDRO-QUÉBEC